







DIE CHRISTLICHE KUNST

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1927/1928

DRUCK: F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN
KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

VIERUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1927/1928

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, VERLAG, GMBH

MÜNCHEN

SCHRIFTLEITUNG:

PROF. DR. GEORG LILL, HAUPTKONSERVATOR AM BAYER. NATIONAL-MUSEUM, MÜNCHEN, PRINZREGENTENSTRASSE 3; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF. DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKÄMMERER, HAUPTKONSERVATOR AM BAYERISCHEN LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN

INHALT DES VIERUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

A. AUFSÄTZE

I. ÄLTERE KUNST

II. ZEITGENÖSSISCHE KUNST

a) ALLGEMEINES

b) ARCHITEKTUR

c) MALEREI UND GRAPHIK

d) PLASTIK

e) KUNSTGEWERBE

III. GRUNDSÄTZLICHES

IV. BERICHTE AUS DEUTSCHLAND

(Meist Ausstellungsberichte)

KONGRESSE

V. BERICHTE AUS DEM AUSLAND

VI. WETTBEWERBE

VII. DENKMALPFLEGE

Seite

VIII. PERSONAL-NACHRICHTEN

IX. BÜCHERSCHAU

X. VERSCHIEDENES

B. ABBILDUNGEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

a) ÄLTERE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler oder ihrem Standort)

b) ZEITGENÖSSISCHE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler)





Leo Samberger 3349 GFCHKM

CHRISTUS



PASSIONSKAPELLE VON WILHELM FAHLBUSCH-BERLIN. LINKS TAUFSTEIN VON OTTO HITZBERGER-BERLIN. GLASMALEREIEN VON HEINRICH SCHELLHASSE-BERLIN

DIE AUSSTELLUNG RELIGIÖSER KUNST IN DER BERLINER JURYFREIEN 1927[1])

Von OSCAR GEHRIG

Das Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof zu Berlin dient in diesem Jahre sowohl dem Kartell der Vereinigten Verbände bildender Künstler in Berlin als auch den Juryfreien, die 1926 um ihre Ausstellung gekommen sind. Man hat sich bemüht, die heute schwer mehr genießbare Häufung von Kunstwerken durch eine Reihe Sonder-Kollektionen zu beleben, interessant zu machen, aber dennoch bleiben diese Monstreausstellungen eine Last, die wir Jahr für Jahr in Ermangelung eines Besseren mit uns herumschleppen. Wenn auch im anderen Sinne als ehedem gemeint, sind heuer so ziemlich alle Verbände und Richtungen hier unter einem Dache vereint; ob kunstpolitischer Fortschritt, kann zur Stunde noch nicht gesagt werden.

Das Kartell, das den linken Flügel einnimmt, hat ziemlich absichtlich allen Richtungen Einlaß gewährt und durch eine verbindende Hängung eine Mischung der Elemente vor-

[1]) Anmerkung der Redaktion: Zum ersten Male nach langer Zeit bringen wir wieder zwei illustrierte Berichte über zwei deutsche Ausstellungen, in denen christliche Kunst in besonders bedeutendem Maße vertreten ist. Ausstellungen sind dazu da, auch kühne Versuche zur Debatte zu stellen. Wir bitten gerade in dieser Hinsicht die Abbildungen zu würdigen, die wir nur nach sorgfältiger Auswahl unter Ablehnung übersteigernder Subjektivismus bringen. Wir bedauern nur, die Gemälde nicht in farbiger Wiedergabe vorführen zu können



ANTON WENDLING-SCHAAG: VERKÜNDIGUNG
GLASFENSTER FÜR DIE KLOSTERKIRCHE
MARIENTHAL (RHEINLAND)
AUSGEFÜHRT VON PUHL & WAGNER, GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

zunehmen versucht; in manchen Fällen ist derlei auch geglückt. Allerhand Gegensätze treten da auf, man vergleiche einmal die Wände, die hier der revoluzzende Vogeler und dort die eine wirklich hohe Malkultur verratende Frau Slavona einnehmen. Liebermann, Käthe Kollwitz, Otto H. Engel sowie Sandrock hat man als den Jubilaren breiteren Raum gegeben; neben den Abstrakten sind die Schleswig-Holsteiner — unter ihnen mit einem liebevoll gemalten Bildnis auch P. Benedikt Momme Nissen — sodann die sich weniger stammesmäßig als vielmehr pariserisch gebärdenden jungen Dänen vertreten. Besonderes Interesse verdient die Sonderkollektion der modernen Baukünstlerschaft, die unter dem Namen »Der Ring« heuer geschlossen ausstellt. Eine Reihe brenzliger Projekte besonders städtebaulicher Art wird in Plänen und Modellen vorgeführt. Behrens, Poelzig, Häring, Scharoun an der Spitze.

Nun hinüber zu den Juryfreien!

Reges Leben herrscht in diesem Flügel, und der Beschauer muß sich mit den Dingen wohl oder übel »auseinandersetzen«; so, wenn uns Leute wie Jankel Adler begegnen, deren Bilder, dokumentarisch, als Niederschläge einer uralten Kultur zu gelten scheinen; vom Schlage der Sachlichkeit, Raumklarheit eines Bissier oder Feigler, der prätentionslosen Landschaftsausdeutung von Kainz, der malerischen Kultur eines Schwarz; Fritz v. Herzmanowsky, der einstige Mitanreger Kubins, zeigt phantastische Blätter in Fülle, Kampmann delikatesten Geschmack in seinen Abstraktionen und Kombinationen.

Das Kernstück der Ausstellung ist aber diesmal die über zwanzig Räume, Hallen, Höfe usw. umfassende Abteilung für Religiöse Kunst. Hier ist unendlicher Fleiß angewandt worden, der Opfersinn einiger Gemeinschaften und die tätige Beihilfe der Behörden haben da zusammengewirkt, um, wenn auch zunächst ohne vielen Beifall oder sichtbaren Erfolg, sich mit dem Problem zu befassen, ob heute praktisch eine religiöse Kunst, die dem Gläubigen dient und den Indifferenten in den Bann zwingt, noch möglich ist. Nun diese religiöse Abteilung ist bereits Gegenstand der verschiedensten Erörterungen gewesen; begeisterten Freunden stehen scharfe, grundsätzliche Ablehner gegenüber. Wir wollen hier den Fall der kirchlichen Kunst an sich nicht prinzipiell behandeln, da sich die Leser dieser Blätter über den Begriff des Religiösen auch im Leben der Gegenwart klar sind; damit ergibt sich aber auch schon die Ansatzstelle, wenn nicht die Lösung der anderen

Frage, nämlich die des Verhältnisses von Religion und Kunst. Die Geschichte der Kirche bis etwa in die Zeit vor reichlich hundert Jahren gibt die beste Antwort hierauf. Wie aber vermag sich unser heutiges religiöses Leben künstlerisch formal zu äußern? Tun sich da nicht noch krasse Lücken auf? Und hätte dieser heurige ernstgemeinte Versuch der Künstlerschaft, an die Aufgaben heranzukommen, nicht viel besser im ganzen wie in den Teilen ausfallen können bei einer engeren Zusammenarbeit zwischen Künstlerschaft und Kirche? So zeigen die beteiligten Künstler hier vor allem einmal Ansätze und bereites Wollen; es wird darauf ankommen, daß die Zeichen der Zeit verstanden werden.

In Anbetracht der Sachlage muß also betont werden, daß es sich noch nicht um Endgültiges, schon in dieser Form oder Zahl gleich Gebrauchsfertiges handeln kann oder soll, dessen sind sich auch die zumeist ganz auf sich gestellten Schaffenden wie die Veranstalter, unter denen sich der unermüdliche Leiter der Juryfreien, Hermann Sandkuhl, ein Hauptverdienst erworben hat, vollkommen bewußt. Ein wesentlicher Erfolg solcher Ausstellung müßte es schon sein, wenn die Künstler, die in den verschiedenen Lagern den Willen zur tätigen Mitarbeit bewiesen haben, von neuem und immer wieder mehr an die so zahlreichen Aufgaben herangebracht und in verständnisbereiter Führung durch den kulturbewußten kirchlichen Kunstpfleger immer tiefer in die heiligen Stoffe eingeweiht werden könnten. Nicht etwa nur fromme, sondern männlich starke, religiöse Kunst, nicht Süßlichkeit, eher strenge Herbheit und Echtheit, dem Gesamtbild der Gegenwart einen energischen Sondercharakter verleihende Form tut uns heute not. Hier Ablehnung, dort Indifferenz, angesichts dessen kommt es heute gleich einer Prestigefrage auf das Formengewand der Kirche in hohem Maße an, wo die Entwicklung der Architektur und der angewandten Künste (Monza!) gerade bei uns so lebhaft und in vielem glücklich eingesetzt hat. (Was kann alles erreicht werden, wenn die Künstler bei aller thematischen Bindung stilistisch endlich mehr und mehr freie Hand im Sinne ihrer schöpferischen Absicht erhalten. Welche Summen gehen jährlich noch durch die Bestellung von Surrogaten und leerer »Stil«ware in Wahrheit verloren, wenn das Echte und einfach Edle im Hause des Höchsten keinen Platz erhält?)



HEIN MINKENBERG-M.-GLADBACH: KOPF DES JOHANNES EVANGELIST

Manches, was diese Ausstellung bringt, mag umstritten bleiben, ja vieles mag auch dem ungewohnten Betrachter übersteigert erscheinen, nicht für den Kult selbst in Betracht kommen, aus inneren Gründen wohl öfter noch als aus formalen zugegeben; das ist noch lange kein Grund gegen die beabsichtigte engere Fühlungnahme von Kirche und zeitgenössischer Künstlerschaft. Ein solcher neuer Bund, der sich wie ehedem ähnlich auf den Boden der Tatsachen stellen würde, anstatt sich in fruchtloser, weltfremder Romantik zu verausgaben, muß dem kirchlichen Gedanken nur zuträglich sein.

Die Veranstalter dieser Ausstellung, die an der Häufung so vieler heterogener Kräfte leiden muß, da nur wenige Räume einheitlich konzipiert und von aufeinander eingespielten Vertretern ihrer Fächer ausgestattet sind, haben heute schon selbst die eindrücklichsten

Lehren erhalten und Erfahrungen gesammelt; ja man versichert, daß in wenigen Jahren auf dem Begonnenen weitergebaut werden soll. Aber bis dahin haben zunächst einmal die Kirchen das Wort, um zu beweisen, inwieweit sie aufnahmefähig sein wollen oder können. Nach dem oben Gesagten kommt es bei dem ersten, so umfassenden Versuch nun nicht darauf an, dem einzelnen Werk, das allzusehr aus dem Rahmen fällt, zu viel Bedeutung zuzumessen und darüber die Prüfung auf die Lebensfähigkeit der Idee als Ganzes zu unterlassen. Es ist wohl Insdiskutables da, das sich aber genau so auf gut gemeinte Unzulänglichkeiten gestriger Art als auch auf Ideelogien und den Inhalt zugunsten neuen Formalismusses übersehende Abstraktionen bezieht. In beiden Fällen werfen die Gegner einer religiösen Kunst mit Recht den Ausstellern vor, daß der fehlende wirklich religiöse Gedanke solche Versuche, wie sie die Juryfreie anstellt, überflüssig mache. Man verstehe uns also richtig, wenn wir hier nach diesen Seiten hin uns ausschweigen; die Unzulänglichen mögen absterben (leider erhalten gerade sie noch am ehesten die »Aufträge«), die anderen, die das Kind mit dem Bade ausschütten, werden von selbst absplittern oder — sich erst einmal mit den Erfordernissen der Liturgie und des Andachtsgedankens befassen. Die Schwierigkeit wird aber da beginnnen, wo die lebensvolle, erkämpfte Lösung an den Kompromiß heranreicht, um dann am Ende wieder zu scheitern. Die neue religiöse Kunst wird erst dann wieder auf die breiten, ja indifferenten Massen wirken, wenn ihr die Verflechtung mit den vordringenden Formen des Lebens selbst geglückt ist; auf einsamer Insel isoliert, wird sie bei noch so gutem Glauben verkümmern. Das ist die nachdrücklichste Lehre von Berlin 1927.

Nun zu einigen Einzelheiten, die »aus dem Geist des Opfers« und der Überzeugung geboren zu sein scheinen und die auf empfängliche, aufgeschlossene Menschen zu wirken vermögen. Die vor allem auch das Ringen und das Werdende im Gegensatz zum Abgestandenen oder Nur-Individuellen, Vagen aufzeigen. Einige wenige Abbildungen seien beigegeben. Die Zentralanlage entwarf Prof. Büning, der auch den ungünstig beengten Hauptraum anlegte. Über einen stimmungsvoll belebten Kirchplatz von Henning gelangen wir in den Vorhof der beiden wichtigen katholischen Kapellen, der lichten, feierlichen Christkönigskapelle von Hans Herkommer, Stuttgart, einem führenden Kirchenbauer aus dem deutschen Süden und Südwesten, darin das große Mosaik Christkönig von Glücker, die gut komponierten Nischenbilder von Albert Müller und die metallgetriebenen Stationen von Hans Schulz, plastisch reizvoll das Portal von Sutor. Gegenüber die Passionskapelle Wilhelm Fahlbuschs, des bekannten Berliner Baumeisters, der eine ernste verhaltene Stimmung erzielt hat; unkonventionell bei starker Problematik in der Auffassung mit den drei untereinander verbundenen Kreuzen ist der als Schnitzleistung vielbesprochene Altaraufbau Otto Hitzbergers; in Form und Schrift wuchtig, dessen blockartiger Taufstein; an den Wänden Schelhasses gemalter Kreuzweg und auf der Torseite der blinkend festliche Zyklus der Fenster zum Marienleben. In der Nähe haben noch Müller-Hagen und Jenny Wiegmann Fenster ausgestellt, helle, großflächige für die Franziskanerkirche zu Hagen und stark überzogene, glutvoll tiefe, für das Kloster Heppenheim. Gies zeigt seine urpersönlich durchgeführte Brunnenfigur aus Mosaik, die das »plastische« Mosaik seit jener riesigen Madonna an der Marienburg wieder einmal aufgreift. Zeitner, der Goldschmied, bringt einen Tabernakel in Schmelzarbeit, Pruß einen schmiedeeisernen Kandelaber und eine Ewige Lampe, beides von bewußt neuzeitlicher Formengebung, fern jeder unfruchtbaren, spielerischen Romantik. Eine dritte Kapelle, die von Peter Thimister, sei erwähnt, ein Versuch, der bei noch größerer Straffung zur Lösung führt, darin die Kreuzwegstationen von Paul Plontke, ebenso das Altarbild, beides in der weichen, innigen und doch aus der Zeit herausgeborenen Art, wie wir sie an diesem Meister schätzen müssen (auch wenn der Künstler bis jetzt noch recht wenig im Dienste der Kirche schaffen konnte). Im großen, neutralen Hauptraum zunächst einmal das riesige Apsismosaik »Mein Reich ist nicht von dieser Welt« Winckler-Tannenbergs, streng und bewußt herb, aber sehr ehrlich und als Ganzes weithin wirkend in dem edlen Material. Sodann die neuen, zum Teil im preußischen Staatsauftrag entstandenen Chor- und Schifffenster für die Klosterkirche Marienthal, Rhld., gewaltige, funkelnde Werke der beiden nun immer stärker in Vordergrund tretenden rheinischen Maler Dieckmann und Wendling, ehedem aus der Schule Thorn Prikkers. (Alle die genannten musivischen Arbeiten, die kirchlichen Glasmalereien wie Mosaiken, sind von den großzügig mitwirkenden und verdienstvollen Berliner Werkstätten Puhl und Wagner, Gottfried Heinersdorff, Treptow,



PAUL PLONTKE-BERLIN: KREUZABNAHME
AUS DEN KREUZWEGSTATIONEN DER KAPELLE VON PETER THIMISTER-BERLIN

ausgeführt). Bartning, Leiter der Weimarer Schule, hat eine stark aufs Konstruktive gestellte evangelische Taufkapelle aufgebaut; Höger versucht sich mit wenig Glück an einer klinkerbesetzten Friedhofkapelle, deren Formen sich mit den Bildern darin nicht verbinden wollen. Eine Lösung aber ist Rosenthals kleine, völlig »fertig« und sakral wirkende Synagoge; anregend Hennings Bibelleseraum, ferner hat dieser suchende Baukünstler das Heck eines Schiffes mit sichtlichem Glück zu einer Mannschaftskapelle ausgebaut, die uns stimmungsvoller und ernster umfaßt als manches größere Beispiel »aus der Praxis«. Noch sind zu nennen mit kirchlicher oder an sich religiöser Plastik der Rheinländer Hein Minkenberg, dessen geistvollen Johannes Ev. wir im Bilde zeigen, ein Schnitzer von Geblüt; dann Berthold Müller, Hagen, mit einem dreiteiligen Magnifikat in Metall, feinsinnig in Aufteilung und Formengebung, Ilse Scheffer, schließlich Waldemar Raemisch, der den Eisenguß aufleben läßt in seinem technisch und in Auffassung gleich fesselnden »Verlorenen Sohn«. Zum Schluß die Malereien: Crodel zeigt die locker hingesetzten, motivlich beherrschten Kartons zu einem Kreuzweg, Jäckel malte einen Raum mit Fresken aus, Waske versuchte sich in zahlreichen Szenen zur heiligen Ge-

schichte, Sandkuhl schildert das religiöse Thema von der sozialen Seite her usw. Der Stoff ist überreich, vielfältig der Versuch. Es liegt alles an der Ausbildung und Auswertung, wollen wir die »babylonische Sprachenverwirrung« überwinden, wozu uns die Künstler offenkundig die Hand bieten. Nur noch das Eine: Auch unsere Zeit und ihr lebendiger Seelen- und Formendrang lassen sich nicht mehr aufhalten oder zurückdrängen in ihrem Verlauf. Wann und wo wird auch die religiöse Kunst wieder in den großen Strom einmünden, den sie einstens allein zum Fließen brachte?

NEUE CHRISTLICHE KUNST IM MÜNCHNER GLASPALAST 1927

Von WILLI SCHMID, München

Eine Zusammenschau dessen, was im Glaspalast heuer hängt und steht, eine ordnende Feststellung des bewährten Seins, eine sichere Fühlung des Werdenden scheint auf den ersten Blick unmöglich. Die Verschiedenheiten klaffen riesengroß. Ansichten stehen gegen Ansichten, Rezepte gegen Rezepte, Kopie neben Experiment. Verwickelt wird dies Gegeneinander und Nebeneinander noch durch die Tatsache des Nacheinander. Geschlechterreihen entwickeln ihr Schaffen, scheinbar ohne Zusammenhang und ohne innere Folge. Zusammengehalten wird das Ganze durch die Überlieferung des Hauses. Das innere Chaos ist mit gutem Willen und gutem Geschmack in äußere Ordnung gebracht. Spiegel der Zeit, Spiegel Münchens, Spiegel des entleerten abgezogenen Kunstbegriffes, der der Gegenwart noch geblieben ist.

Trotz alledem, trotz dieser intellektuellen Einwände, unterm Vielerlei lebt hier und dort ein Werk sein eigenes Leben, das gewachsen, nicht gemacht ist. Um so größer ist dann die Anziehungskraft für den Einfühlenden. Freilich, wo findet sich die Einfühlung? Aus der Vereinzelung der L'art-pour-l'art-Zeit sind wir im großen und ganzen noch nicht weit herausgekommen. Die Konvention ersetzt nicht stilspürende Übereinkunft der Aufnehmenden, Genießenden. Das zwingende Verlangen nach dem objektivallgemeinen Kunstwerk im einzelnen, nach dem Kollektiv-Erlebnis im ganzen ist wohl da, aber wiederum in Gruppen und Grüppchen zerteilt. Immerhin: diese Ansätze gilt es zu kräftigen und zusammenzuführen.

Dem geistesgeschichtlich einmal festgelegten Charakter unserer Zeit als einer Übergangsperiode entsprechen die verschiedenen Bemühungen um Stil, um neue Form, die aus einem Stadium des blinden Tastens, des konstruktiven Experiments bei den Schaffenden bereits das Stadium kontinuierlicher Entwicklung zum mindesten in der Architektur erreicht hat. Die bildenden Künste im engeren Sinn haben es schwieriger. Man hat ihnen oft an den Lebensnerv gegriffen. Aber im Kampf stählen sich die Kräfte. Von einer objektiven Tragik kann nicht mehr eigentlich gesprochen werden. Subjektiv besteht sie nach wie vor für den Künstler in um so stärkerem Maße, je mehr sein Sosein, sein Anderssein ihn in Konflikte mit der Umwelt bringen.

Diese geistigen und seelischen Schwierigkeiten häufen sich auf dem Gebiete der sogenannten christlichen Kunst. Die Debatte hierüber ist längst in Gang und geht bald hitzig, bald irenisch, jedenfalls lebhaft weiter. Hier kann dazu keine Stellung genommen werden. Ist es doch zunächst, rein praktisch gesprochen, von größerer Wichtigkeit, daß der Kunstschreiber seiner Rolle als Vermittler entspreche. Und zwar bedingt diese Vermittlerrolle, um einmal auch davon zu sprechen, einerseits notwendig das Vermögen der Einfühlung in die subjektive Welt des einzelnen Künstlers, andererseits setzt sie voraus, daß man zur Erlebnisübertragung auf die breite Menge der Aufnehmenden Platz und Gelegenheit habe. In letzterem Betrachte wird wohl eher zuwenig als zuviel geschrieben. Die folgenden Zeilen wollen nicht als Kritik, sondern als Hinweise zur Einfühlung genommen werden.

Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, handelt es sich bei den Werken im heurigen Glaspalast, die man dem Komplex christlicher Kunst zuzurechnen hat, nicht um kirchliche Kunst im engeren Sinn. Das Gesamtbild verschiebt sich deshalb nach der Seite des Überwiegens einer Bekenntniskunst. Manche Arbeiten tragen den Stempel der subjektiv-individualistischen Auseinandersetzung mit der religiösen Welt mehr oder weniger deutlich an sich. Andere wiederum leben, sei es formal, sei es gesinnungshaft, im Herkömmlichen und Überlieferten. Bei anderen zeigen sich bedeutsame Ansätze, von der Egozentrik loszukommen. Man könnte sich vorstellen, daß ein Romane auch dort, wo



ERWIN KURZ, PIETA (HOLZ)
AUS WOLF, MÜNCHNER KUNST. DREI-EULENVERLAG, MÜNCHEN

KARL KROHER-GRAF: PIETA (HOLZ)



RUTH SCHAUMANN-MÜNCHEN: MUTTERGOTTES
IN MESSING GETRIEBEN VON E. EHRENBÖCK-MÜNCHEN





OTTO GRASSL-MÜNCHEN: HERZ JESU (FRESKO)



FELIX BAUMHAUER-MÜNCHEN: AUFERSTEHUNG (FRESKO)



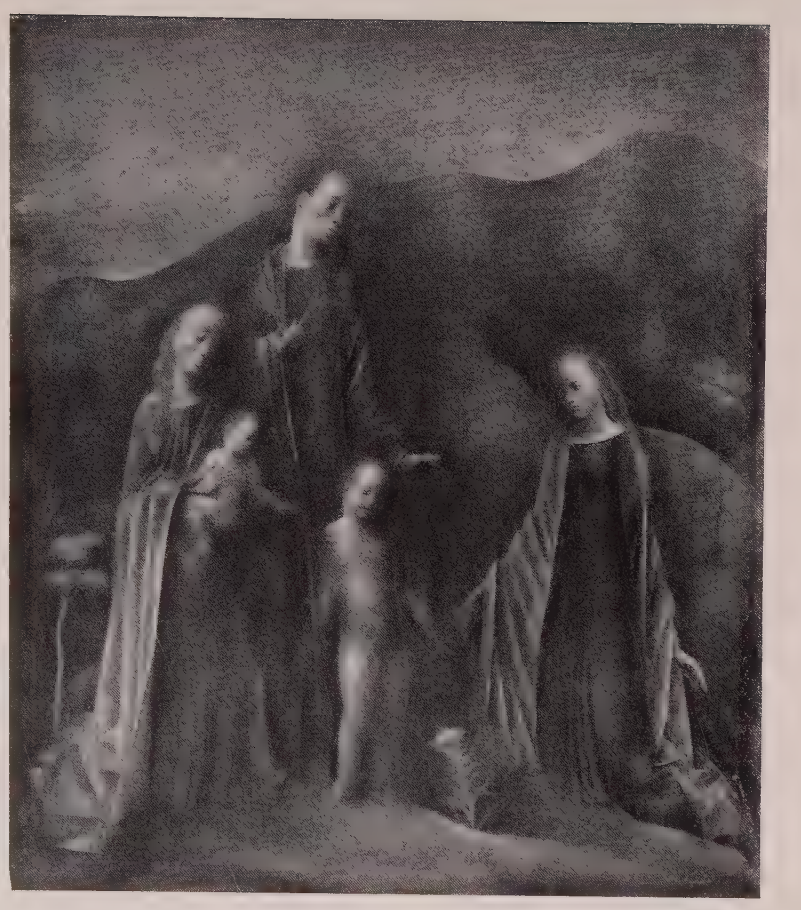
WILLI SCHMID-MÜNCHEN: SAMARITERINNEN (FRESKO)

der oder jener glaubt, aus dem Individuellen ins Überindividuelle vorgestoßen zu sein, deutlich den spezifisch-deutschen, nordischen Hang zum Persönlichen erkennt. Der Zug zum Eigenbrötlerischen, Spirituellen kehrt immer wieder. Ich erinnere mich hier der Äußerung eines sehr gebildeten französischen Prälaten, der erklärte: »Eure deutsche religiöse Kunst hat immer etwas Protestantisches an sich.« Darin liegt ein Korn Wahrheit, wenn man etwa die hauptsächlich in Süddeutschland immer noch fortlebende Verbindung mit der südlichen Kunst ausnimmt.

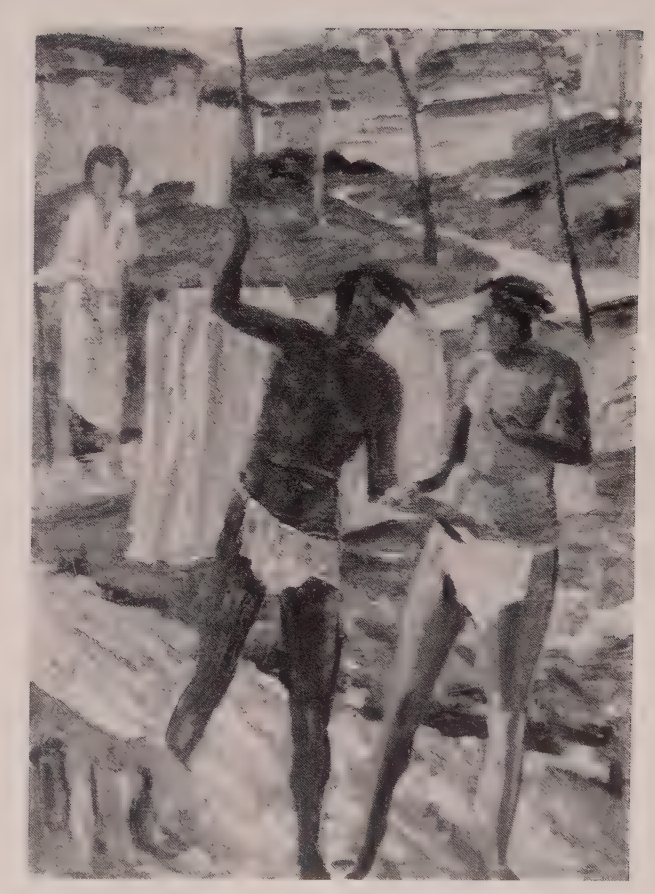
In der Tat begegnen einem heuer auch im Glaspalast außer Arbeiten älterer bekannter Künstler wenig solche, bei denen das Klassische oder Renaissanceschema noch weiter wirkt. Naturgemäß ist die Plastik formal am gebundensten. Hierher gehören Arbeiten älteren Stils, z. B. das Gipsmodell der sehr edlen Grabplatte für Bischof v. Schlör von Balthasar Schmitt oder die künstlerisch kärglichen beiden Christusfiguren aus der Gesamtausstellung von Hermann Hahn. Auf klassischen Kompositionsgesetzen beruht auch die Pietà in Holz von Erwin Kurz. Ohne Zweifel eine meisterliche Leistung, weder naturalistisch, noch flach; trotzdem drückt sich im höheren Verstand eine eigentliche tiefe religiöse Emotion für den Beschauer nicht unmittelbar zwingend und eindeutig aus. Die Arbeit scheint mehr bezeichnend zu sein für eine Variation religiöser und künstlerischer Erlebnisse, die in der Renaissance wurzeln und die wir heutzutage wohl an den Urbildern, nicht jedoch an den späten Gliedern der Kette spüren wollen. Übrigens mischen sich zu diesen Zügen noch andere Gefühlskomponenten deutscher mittelalterlicher Herkunft, alles zu einer guten Einheit zusammengefügt. Im Gegensatz dazu motivlich eigenartig, ohne jedoch sehr wesentliche Ausdruckssteigerung zu erreichen, die Pietà von Carl Kroher-Graf. Als Komposition ist die Arbeit sicher nicht so vollendet, wie die von Erwin Kurz, dafür jedoch zeitnäher. Der »Tympanon« für das Marienportal der schönen Obermenzinger Kirche zeigt Hans Panzer geschult in strenger formaler Zucht. Ein hieratischer Zug stempelt das Relief zu einem echt kirchlichen Kunstwerk. Karl Romeis läßt bei seinem monumentalen Taufstein als einzigen Schmuck ein Reliefband mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers für seine selbständige Auffassung zeugen.

Otto Hitzberger setzt sich in seinen Arbeiten sehr persönlich mit den neueren stilistischen Strömungen auseinander. Ein hohes technisches Können belebt besonders seine Holzplastiken. Das Reliefartige der Kreuzigungsgruppe wirkt sich in dem flächig geschlossenen Gesamteindruck aus.

Der von Kreis-Dresden in würdiger und einfacher Form für das plastische Gesamtwerk von Georg Kolbe, Berlin, geschaffene Saal ist einer der schönsten Räume des heurigen Glaspalastes. Kolbe erweist sich als vom echtesten plastischen Trieb her gespeiste schöpferische Kraft. Die Form ist bei Kolbe nie Ergebnis einer Berechnung oder gewollt, sondern erwächst mit zwingender Selbstverständlichkeit aus der Lösung der gestellten jeweiligen Aufgabe oder dem bildnerischen Urzwang. Von eigentlicher religiöser Kunst kann bei seiner »Assunta« jedoch nicht die Rede sein. Die wunderschöne Bronzestatue ist charakteristisch inspiriert durch ein, wenn auch mit feinster Geschmack-



WILLI SCHMID-MÜNCHEN: KOMPOSITION (ÖL)



PAUL THALHEIMER- MÜNCHEN: VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES (ÖL)



JOSEF EBERZ-MÜNCHEN: CHRISTUS IN BETHANIEN (ÖL)

lichkeit nachempfundenes, bloßes Bildungserlebnis. Der Schwäche des bloßen »Motivs« wird selbst eine so sichere Persönlichkeit wie Kolbe dienstbar. An und für sich erblüht diese herbe keusche Mädchenfigur mit großer einfacher Schönheit. Wie schwach die eigentliche religiöse Ideenassoziation war, läßt sich jedoch an der Geste der beiden Hände dartun. Durch die empfundene Natürlichkeit der Statue geht keine Spur des Verständnisses für die Bedeutung des Geschehens der Himmelfahrt. Bei solchen Arbeiten läßt sich kaum etwas Religiöses empfinden. Viel eher bei dem »Adam« Kolbes, wo der Schöpfungsgedanke indirekt im Erwachen des ersten Menschen geschildert wird. Tiefergehende Analyse würde meiner Meinung nach aber auch hier ein sehr allgemeines, monistisches oder pantheistisches Frömmigkeitsempfinden festzustellen haben.

Mehr in der Sphäre herzlicher Frömmigkeit und inniger Verehrung zur Mutter Gottes, eine recht sinnige und liebe, aber unsentimentale Hingabe atmend, die Madonna von Ruth Schaumann und E. Ehrenböck. Das Kunstgewerbliche verliert hier allen kleinlichen Beigeschmack. Ein schmiedeisernes Gitter von Klemens Holzmeister, Wien, erfreut durch das Zurückgehen auf die handwerklichen Grundlagen und Möglichkeiten des Schmiedehandwerkes und durch feinsinnige Verwendung der liturgischen Motive. Es klingt merkwürdig, ist aber tatsächlich so, daß die unaufdringliche Symbolik des Gitters den Gedanken des »Venite, adoremus!« für uns Gegenwärtige passender ausdrückt als manches religiöse Bild. Wer dem liturgischen Gebetsleben der Kirche nahesteht, wird für die Erzeugung religiöser Stimmung, um diese nicht ganz einwandfreie Redewendung doch zu gebrauchen, solche gleichzeitig primitiv-konkrete und dazu abstrakte Ideenanregung hoch einschätzen. Auch der Reliquienschrein, von Holzmeister entworfen, von Hagenauer, Bodingbauer und Zach ausgeführt, muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Die streng formale Haltung romanischen Grundcharakters paßt etwa zur Ausstattung für eine Kirche wie St. Maximilian in München.

Wenn nicht alles täuscht, so scheint innerhalb der christlichen Malerei eine Umschichtung sich vorzubereiten. Das religiöse Tafelbild wird voraussichtlich etwas in den Hintergrund treten. Dafür ist der Zug zur Monumentalmalerei unverkennbar. Das hängt damit zusammen, daß die führende Rolle, der aktive Impuls in der Gegenwart für die religiöse Kunst wieder von der Baukunst ausgeht. Wir stehen hier an einem neuen Anfang. Deswegen auch das Suchen, Versuchen, eine vielfach tastende und seiner selbst unsichere Art, mit den neuen — alten Problemen sich auseinanderzusetzen. Daß dieser Schaffens- und Entwicklungsprozeß außerdem in größter Öffentlichkeit vor sich geht, erschwert ihn für den Künstler und für die Beteiligten, den Klerus und das Volk. Von diesem Gesichts-



RELIQUIENSCHREIN MIT BEINPLASTIKEN VON D. BODINGBAUER UND EMAIL VON FRANZISKA ZACH. TREIBARBEIT VON HAGENAUER. ENTWURF VON CL. HOLZMEISTER, SÄMTLICHE IN WIEN

punkt aus betrachtet wünschte man sich die Möglichkeit etwa in einer Art Bauhütte den Künstlern Gelegenheit zu geben, zu arbeiten und zu versuchen, ohne jedesmal endgültige Lösungen herbeiführen zu müssen. Es ist zu begrüßen, daß im Münchner Glaspalast heuer ein ganzer Saal zu diesem Zweck freigegeben war. Er gehört mit zum Interessantesten und Wichtigsten in der ganzen Ausstellung. Bei einer Betrachtung der Arbeiten darf man, wie gesagt, nicht vergessen, daß die beteiligten Künstler hier nur Gelegenheit hatten, ihre Arbeitsweise zu erproben, daß es sich also um nichts Endgültiges handelt. Außerdem zwingt die unmittelbare Nähe, das Nebeneinander zu starkem Abstrahieren voneinander, will man nicht gestört werden. Die große »Auferstehung« von Felix Baumhauer versucht mit technisch interessanten Mitteln — das Sgraffito kommt dabei wieder zur Geltung, wenn auch in einem anderen Sinne als in den sehr bemerkenswerten Versuchen von Lois Gruber mit profanen Motiven — eine große Fläche rhythmisch und kompositorisch durchzugestalten. Vom zeichnerisch-graphischen Standpunkt aus ist das gelungen, dagegen entbehrt die farbige Behandlung jener inneren Substanz, die man zur Füllung und Intensivierung des Bildgedankens gerade hier nicht gut missen kann. So entsteht eine gewisse Leere. Die Bewegungsgeste allein beherrscht den großen Bildraum nicht genügend. Ähnliches gilt für den »Verlorenen Sohn«. Man darf allerdings nicht vergessen, daß der Betrachter zu nahe steht. Immerhin ist zu erwägen, ob nicht bei einer Fernbetrachtung im Kirchenraum gewisse pseudomonumentale Vereinfachungen den Ausdruck flüchtiger unverbindlicher Notierung erhalten würden. Man sehe sich daraufhin den schnörkelhaften Schwung des Untergewandes Christi an. Ein oft gemachter Einwand gegen die jüngere Kunst, nämlich der der Kopie und der Nachahmung, wird sicher nur dort zu Recht bestehen können, wo die Durchdringung jener oft nur andeutungsweise übernommenen Gefühlsmomente mit Eigenem dem modernen Künstler nicht gelungen ist. Ich könnte mir denken, daß solche Einwände auch gegen diese Auferstehung Baumhauers erhoben werden. Man kann hierzu entgegnen, daß der Drang nach Verbindung mit der Übernahme mancher Form- und Ausdruckselemente immer auch eine innerseelische Auseinandersetzung seitens des Künstlers bedingt. Diese scheint mir nun hier ebenso gegeben, wie in dem »Herz-Jesu«-Fresko von Otto Graßl. Graßl hat einen äußerst interessanten Weg hinter sich. Die Leser der Zeitschrift konnten seine Entwicklung in etwa verfolgen.



TAUFSTEIN VON KARL ROMEIS-MÜNCHEN

Diese Entwicklung nun ist durchaus nicht abgeschlossen. Augenblicklich ist sie streng formal bestimmt und neigt zu einer Wiedererweckung altchristlicher, byzantinischer, selbst ägyptisch-römischer Gedanken- und Ausdrucksinhalte. Die innere Verwandtschaft ist ohne Zweifel gegeben, so daß die Arbeiten wohl gegen den Vorwurf der Kopie gefeit sind. Ihre streng hieratische Einstellung verlangt ausdrücklich nach dem Kultraum. Man möchte Graßl die Zusammenarbeit mit einem ihm wahlverwandten Baumeister wünschen, damit sich seine Absichten und Pläne organisch und ungehindert entfalten könnten. Vom bloß Subjektiven ist Graßl bemerkenswert weit auf der Linie zur kultischen Kunst vorgeschritten. Auch dieses Herz-Jesu-Bild zeugt hierfür.

Die vielleicht schwierigste aller Aufgaben christlicher Kunst, die Darstellung des Herzens Jesu als Quelle aller Gnaden, löst Graßl auf eine zugleich realistische und ideelle Weise. Der Bildaufbau ist organisch, auch farbig gut abgewogen. Stellt sich im thronenden Christus mit den Engeln die göttliche Majestät und Gnadenfülle dar, so ergießt sich letztere unmittelbar auf die zu Füßen des Heilands Harrenden. Die Handbewegung des knienden Mannes weist zugleich auf das Spruchband des schwebenden Engels oben mit der liebevollen Einladung des Heilands: »Wen dürstet, der komme zu mir.« Im gleichen Raum zeigt auch noch Willi Schmid, der schon im Vorjahr durch eine zarte und eigenartige Kunst aufgefallen war, eine Trauernde und »Samariterinnen« in Fresko. Irgendwie von einem religiösen Gefühl her belebt und gespeist ist auch seine »Komposition«, ein Ölgemälde, das man auch als sacra familia deuten könnte. Eine weiche, geschmackvolle Linearität von großem Empfindungsreichtum. Sie trägt manche lionardesken Züge an sich. Seine Samariterinnen haben viel, vielleicht allzuviel Gleichmaß, es wird lyrisch geschildert, keine eigentliche Aktion dargestellt. Der religiöse Unterton ist unverkennbar, wirkt jedoch mehr als sanfte Grundstimmung. Ähnlich ein im übrigen die Möglichkeiten des Porträts reizvoll variierendes Ölbild von Graßl »Das Passional«, das die Dichterin und Künstlerin Ruth Schaumann in wesentlichen Zügen sehr fein erfaßt.

Im religiösen Tafelbild herrscht, wie schon oben angedeutet, die Idee der persönlichen Auseinandersetzung mit den Grundtatsachen des Glaubens vor, auch dort, wo es nicht betrachtet und meditiert, sondern geistige oder reale Aktionen schildert. Die Peripherie der Oberflächlichkeit (malerisch wie geistig) wird leider stark von dem



OTTO GRASSL: DAS PASSIONAL (ÖL)
PORTRÄT DER DICHTERIN UND PLASTIKERIN RUTH SCHAUMANN
AUS WOLF, MÜNCHENS KUNST, DREI-EULENVERLAG, MÜNCHEN

so begabten, aber in diesen Dingen noch wenig vertieften Anton Faistauer gestreift. Sein fünfteiliger Altar hat Geschicklichkeit und Geschmack, genügend formale Werte, um nicht auseinanderzufallen. Wo die eigentliche Auseinandersetzung jedoch erst zu beginnen hat, bleibt sie im Profanen stecken. Mag es subjektiv noch so ehrlich erlebt sein, objektiv gibt es sich als Haften am Natürlichen, das von keiner Übernatur her durchwirkt wird. Das ist Naturalismus, auch dort, wo etwa noch expressionistische Züge festzustellen sind. Ferdinand Kitt-Wien ist in manchem gesinnungshaft einer früheren Periode von Graßl verwandt. Die »Kreuzabnahme« ist bedeutender als die »Pietà«, in welch letzterer vor allem das Format etwas zu groß für die innere Spannungskraft des an sich sehr gehaltvollen Werkes erscheint. Etwas kraftvoll Ursprüngliches, Bäuerliches, Derbes, ja — dies nicht etwa abfällig gemeint — Proletarisches setzt sich hier mit unbezweifelbarer Gläubigkeit ein. Kitts »Kreuzabnahme« ist etwa der Gegenpol zu Eberz oder Caspar. Diese beiden Mitglieder der Neuen Secession stellen dort, wenn man von einem durchaus subjektiv-persönlichen, malerisch nicht sehr

weit getriebenen Kreuzigungsbild von Karl Pietschmann absieht, als einzige den Beitrag zur religiösen Malerei. Karl Caspar bringt eine Resurrectio, »Ostern« benannt, die mir nicht so ganz stark erscheinen will als etwa des Künstlers Arbeiten im vorigjährigen Glaspalast, die empfindungsinnigen »Drei Marien« oder das »Noli me tangere«. Die Glorie des Verklärten wird etwas schattenhaft-visionär erlebt. Innerhalb der malerischen Entwicklung Caspars ist die Arbeit jedoch ein bemerkenswertes Zeugnis für das an und für sich schon auf sehr hoher Ebene vor sich gehende, nur immer konsequenter sich entwickelnde Ringen um die Formwerdung rein durch die Farbe. Zum Beleg dafür sei auf das Antlitz des Heilandes in dem Casparschen Bild verwiesen. Joseph Eberz zeigt diesmal in weiterem Sinn religiöse Bilder. Sein »Johannes« ist nur ein Teilstück eines Teilstückes, seelische Andeutung in Richtung eines sehr abgeschwächten Nachempfindens (Neigung des Kopfes und Lächeln!) von Lionardo. Der »Christus in Bethanien« hingegen hat viel Bildform. Auch hier in der Weichheit und Geschmacklichkeit der Linienführung ein Hereinwirken des Italienischen. Für sein Format gibt sich das Bild malerisch etwas zu leicht. Die Arbeiten Paul Plontkes darf ich in ihrer gemütvollen Wesenheit hier als so bekannt voraussetzen, daß sich ein näheres Eingehen darauf erübrigt; zumal, da auch die »Anbetung der Hirten« neben der frischen Farbigkeit das gutdurchdachte kompositionelle Schema nicht verläßt. Josef Plenk findet in seinen Arbeiten mit religiösen Motiven eine Art Mittelweg zwischen Caspar und Thalheimer. Das gilt von der grundsätzlich seelisch-gedanklichen und auch von der malerisch-technischen Einstellung. Doch erscheinen beide Grundlagen mit noch nicht genügend durchgereiften Elementen belastet. »Pauli Berufung«, mehr noch die doppelte Fassung von »Jesus' Gespräch mit der Samariterin« erweckt Hoffnung, ohne einstweilen noch Erfüllung geben zu können.

Einen eigenen Rang innerhalb der religiösen Kunst im Glaspalast nehmen heuer die Gemälde Paul Thalheimer ein. Hier dokumentiert sich ein nicht nur relativ gesprochen äußerst wichtiges und bemerkenswertes Erstarken des Künstlers. Interessieren die Entwürfe in Tempera an sich zunächst scheinbar weniger, so bekommen sie ihren guten Sinn für den, der vor den fünf Ölgemälden Thalheimers im ersten Secessionssaal gestanden ist. Bei den nicht immer günstigen Ausstellungsverhältnissen ist es sehr wertvoll für sie, daß sie eine Wand für sich allein haben. In der Gesinnung ist Thalheimer etwa Caspar verwandt. Doch scheint mir dieser noch etwas spiritueller und abstrakter. Thalheimer geht es in den Bildern, auf denen Christus in Erscheinung tritt, um ein Doppeltes, das sich dann bildmäßig zur Einheit fügt, das aber den inneren seelischen Reichtum der Tafeln ausmacht: zunächst um den Gottmenschen selber, dann aber zugleich um die Ecclesia. Sehr stark empfindet man dieses Hinstreben zum Objektiven im Ausdruck des Erlebnisses jener natürlich-übernatürlichen Gemeinschaft bei der »Berufung der ersten Jünger«. Über das Technische will ich hier nicht reden. Wer sich in das Bild vertieft, wird bei sich den Übergang der vorläufigen Meinung von ihm als eines Bildes mit persönlichem Frömmigkeitsgehalt zu der Anerkenntnis einer über den bloß subjektiven Eindruck hinausgehenden objektiven Verpflichtung des Beschauers durch es erleben. Noch deutlicher läßt sich das an der Himmelfahrt nachweisen. Dieses Werk, unzweifelhaft das stärkste von Thalheimers Arbeiten, läßt hoffnungsvolle Ansätze zu einer allgemein verbindlichen und verständlichen Gemeinschaftskunst erkennen. Der Aufbau ist in hohem Grade gelungen durch das Abgewogene der Komposition. Die Diagonale des aufschwebenden Christus wird noch betont durch das leuchtende Goldgelb. Zugleich weitet sich das Bild ungemein in einem symbolischen Sichauftun nach oben. Diesem Gedanken dient auch die unten im Vordergrund beginnende, über die Schilderung der staunenden Jünger sich nach oben zu verdichtende Steigerung der Durchbildung. Die Transzendenz der Gebärde bleibt hier wie in den anderen Arbeiten, besonders der Berufung, formal stark gehalten und gebunden und steigert sich zu einer ihre Wirkungskraft nicht von außerbildlichen Vorstellungen her schöpfenden Feierlichkeit. Das läßt einen vergessen, zu rechten mit der prinzipiellen Einstellung zu Thalheimers Eigenart, den Ausdruck des Antlitzes als des eigentlichen Trägers der Idee zugunsten einer Resultante aus der Gestaltung der ganzen Körperlichkeit zu vernachlässigen. Die Gefahr einer Manier scheint mir dann vermieden, wenn der Künstler sein Verfahren auf dieser Grundeinstellung weitertreibt und tieferführt. Auf alle Fälle darf man auf Thalheimers Entwicklung gespannt sein. Gelingt es ihm, die Allgemeinverbindlichkeit seines religiösen

Erlebens noch zur letzten Reife zu bringen, so wäre in ihm etwas Hohes erreicht: eine wirkliche und selbständige religiös-künstlerische Leistung der Gegenwart.

Zum Schluß noch ein paar Anmerkungen: Vielleicht ist es gerade gut, daß die Arbeiten christlicher Kunst im Glaspalast nicht zusammenhängen, sondern getrennt stehen oder hängen. Der Beschauer ist gezwungen, zunächst einmal das Individuelle zu erfassen, das bekanntlich in der räumlichen Isoliertheit, den guten Willen selbstverständlich vorausgesetzt, leichter apperzipiert wird. Die Zusammenschau ist allerdings erheblich erschwert. Ihr in etwa hierdurch die Herausstellung des einzelnen gedient zu haben, ist die Hoffnung dessen, der dies schrieb. Die moderne christliche Kunst an sich, gewissermaßen ihre platonische Idee zu überschauen und kritisch einzuordnen, bleibt am Einzelfall des Münchner Glaspalastes ebenso unmöglich, wie dies tatsächlich für die sich im vollen Fluß der Entwicklung befindliche Gesamtlage nicht gegeben ist.

ZUR ERINNERUNG AN ARNOLD BÖCKLINS HUNDERTSTEN GEBURTSTAG (16. OKTOBER 1927)

Von WALTER BOMBE

Als Arnold Böcklin nach kurzem Krankenlager am 16. Januar 1901 hingeschieden war, da ging ein wehes Klagen durch die Lande deutscher Zunge, und unzählige Verehrer des Meisters sandten Zeichen ihrer Teilnahme nach der blumenumkränzten Heimstatt, die er sich oberhalb von Florenz in San Domenico di Fiesole gegründet hatte. Wir Näherstehenden wußten freilich schon lange, daß seine Tage gezählt waren. Seit ein neuer Schlaganfall an den Wurzeln seines Lebens bedrohlich gerüttelt hatte, war sein Sprachvermögen behindert, und das Gehen wurde ihm schwer. Die Sonne, die ihn einst in seinen Werken zu sprühender Lebensbejahung hatte aufjauchzen lassen, war, wenn auch nicht gesunken, so doch von dichten Wolken umhüllt. An einem für uns Nordländer fast unbegreiflich schönen Wintertage haben wir ihn dann zur letzten Ruhe geleitet. Der evangelische Pfarrer Dr. Lessing hielt ihm die Leichenrede, Professor Brockhaus als Leiter des Kunsthistorischen Institutes würdigte das künstlerische Schaffen Böcklins, aber das offizielle Deutschland hatte nicht einmal eine Kranzspende für den toten Meister.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle die Höhen und Tiefen seiner Kunst erschöpfend zu schildern. Wenn man einen Maßstab sucht, ihn zu messen, so denkt man unwillkürlich an die alten Meister. An unsere Oberdeutschen und an die Altniederländer erinnert seine Tiefe und Innigkeit, an Rubens seine quellende Lebensfrische, an Tizian sein Farbenzauber, an Michelangelo seine übermächtige Gestaltungskraft, und die Vielseitigkeit seiner Begabung, die auch das Technische umfaßte, an Leonardo, — er hat wie dieser manches Jahr dem Flugproblem gewidmet und war ihm auch an riesiger Körperkraft ähnlich. Aber freilich erreicht er keinen dieser künstlerischen Ahnen ganz, er ist ihnen nur innig verbunden als geistiger Erbe, als Nachkomme, als Schüler, der auf ihren Schultern steht.

Böcklins Kunst ist tief mit der Natur verbunden, in der sie wurzelt. Seine Faune und Kentauren sind organisch gestaltet und von einer unerhörten Lebenswahrheit, seine Tritonen und Najaden sind wirkliche Meeresgeschöpfe, die sich in ihrem feuchten Elemente wohl fühlen, sie sind gleichsam verkörperte Naturkräfte. Die rollenden Wogen des Meeres, die in weißem Gischt hoch aufschäumen, daß die Wassermassen donnernd zerstieben, nennt der Italiener Cavalloni (große Pferde), und Böcklin schaut sie als leibhaftige Rosse. Der Glanz der Sonne auf den Wellenrücken wird ihm zum leuchtenden nackten Rücken eines Weibes, im tosenden Anprall der Brandung hört er die urewige Melodie der Meeresharfe. Sirenen locken den Seefahrer auf die gefahrdrohenden Klippen, an denen sein Fahrzeug zerschellt; aus der tiefen, stillen See ragt, von düsteren Zypressen eingerahmt, die felsige Insel der Toten empor; der Abendwind weht, die leise anrauschenden Wellen rauschen ihr eintöniges Lied, und vor schwerem, trübem Himmel erhebt sich die Villa am Meer, eine einsame, schwarz gekleidete Frau blickt wehmutsvoll hinaus auf die spiegelklare Flut. Düster dräuende Wolken umziehen die Ruine am Meere und ihr zerfallendes Gemäuer. Durch den tiefen, schweigenden Wald reitet auf

zottigem Einhorn die Waldfrau, in stiller Klause bringt der Einsiedler der Gottesmutter sein Ständchen, betende Priester knien vor der Opferflamme, die aus geheimnisvollem Dunkel uralter Bäume aufleuchtet, das Grauen des Hochgebirges überfällt die im Nebel heimwärts eilenden Wanderer, im Wirbelwinde reitet der Tod durch das herbstliche Land, Prometheus ist als mythischer Riese an den Felsen angeschmiedet, und Blitze streifen über die Wipfel des vom Sturm gepeitschten Waldes — wenn man das gewaltige Schaffen Böcklins überschaut, so kann man sich des Gedankens kaum erwehren, als habe er dort geweilt, wo die Parzen das Lebensbild weben. Niemand vermag sich dem Sirenenzauber seiner Farbe zu entziehen, die vielleicht am reinsten aufleuchtet in der apollinisch klaren Ruhe des Gefildes der Seligen.

In jungen Jahren hat Böcklin vor der Natur gezeichnet und gemalt. Bald aber kam ihm die Erkenntnis, daß der Maler vor der Natur unfrei und unfähig wird, Nebensächliches und Zufälliges zu unterscheiden und zu vermeiden. Später äußerte er einmal zu seinem Freunde Flörke, daß die jungen Maler seiner Ansicht nach dadurch verdorben werden, daß sie gerade in den Jahren, wo sie am empfänglichsten seien, ganz einseitig Studien nach der Natur malten und daß dann die Entwicklung und Anregung der Phantasie nicht gleichen Schritt mit dem Naturstudium halte. Erst das Malen aus dem Gedächtnis macht den Künstler der Natur gegenüber wirklich frei. »Vorstellung ist alles, Nachahmung nichts.« Ein anderes Mal äußerte er zu Flörke: »Das Viele macht das Große unmöglich.« Damit wollte er sagen, daß die Zufälligkeiten und Nebensächlichkeiten, die bei der Studie nach der Natur mit übernommen werden, die Größe der Gesamtwirkung beeinträchtigen. Deshalb verließ er sich vor allem auf sein Gedächtnis und suchte den von allem Nebensächlichen und Zufälligen gereinigten Ausdruck der Dinge, wie ihn das Erinnerungsbild festhält, wiederzugeben, aber nie oder fast nie den unmittelbaren Eindruck, den er vor der Natur empfangen hatte.

Das Wetteifern mit der Natur hielt er schon darum für aussichtslos, weil die Farbenskala der Natur eine viel umfangreichere ist als diejenige, über die der Maler verfügt, da der Maler sich mit etwa dem zehnten Teil der Mittel begnügen muß, als der Natur zu Gebote stehen. Mit Recht wies Böcklin auch seinen Schülern gegenüber stets darauf hin, daß außer dieser Beschränkung der Farbenskala auf der Palette gegenüber derjenigen der Natur und des Lichtes auch die Beschränkung des Raumes auf der Bildfläche gegenüber der Unendlichkeit der Erscheinungswelt ein großes Hindernis beim Schaffen darstellt. Die Notwendigkeit, das Bild räumlich abzuschließen, drängt sich in der Tat jedem Künstler auf und erinnert ihn immer wieder von neuem daran, daß er bei seinem Streben nach Naturwahrheit schon durch diese äußerlichen Bedingungen gebunden ist. Nichts vermag Böcklins Verhältnis zur Natur und zum Modell besser zu erläutern, als eine Äußerung zu seinem Schüler Albert Welti in Zürich: »Eine Modellstudie oder Landschaftsstudie darf man erst machen, wenn man innerlich im klaren ist mit seinem Bild, wenn es in der Form bereits feststeht. Alles, was einem aus dem Kopf von innen heraus gerät, ist mitsamt seinen Zeichenfehlern tausendmal mehr wert, als eine noch so fleißig und noch so richtig nach der Natur gemachte Studie, die Natur ist die Quelle alles Guten in der Kunst. Wir sollen sie belauschen auf Schritt und Tritt, können auch versuchen, ihre Schönheiten wiederzugeben, aber nicht, um sie nachher als Bild zu verwenden, oder in ein Bild hineinzubringen, wo sie nicht passen und durch ihren vordringlichen Naturalismus protzig eitel über das dominieren, was schlicht und einfach aus des Menschen innerem Gemüt hervorgegangen ist. Dagegen könnte man ja einwenden: Ja, warum produziert denn des Menschen innerstes Gemüt nur so schlicht und einfach, daß es von solchen Naturstudien dominiert wird: Aber man braucht statt aller Antwort bloß auf die Werke aller der Routiniers und Spezialisten in der Kunst hinzuweisen und auf jene Kunstwerke, welche so in jeder Beziehung vollendet in Zeichnung und Farbe (beides zusammen ist schon sehr selten) dastehen. Es wird kaum eines zu finden sein, wo das heilige Feuer bis zum Ende gebrannt hat. Gewöhnlich ist der Versuch gar nicht gemacht worden.«

Böcklin verlangt also vom Künstler, daß er nicht seine Naturstudie zum Bilde ausgestalten, sondern zunächst etwas erfinden und dann erst die Natur befragen soll. In jungen Jahren hat er allerdings gern vor der Natur seine Studien gemacht, aber später dieses ganze Studienmaterial vernichtet, um nicht von neuem in den Bann der Natur zu geraten. Nur zur Erhaltung und Vermehrung seines Vorstellungsbesitzes studierte



ARNOLD BÖCKLIN: MARIENS TRAUER, VON 1873
MIT GÜTIGER GENEHMIGUNG DES VERLAGES J. J. WEBER, LEIPZIG

er sie unablässig — mit dem Auge, auf das Wesentliche und das für die Wirkung Notwendige hin, denn die Kunst, so sagte er einmal bei andrer Gelegenheit, unterscheidet sich von der Natur dadurch, daß sie nur das Wesentliche bietet und alles Überflüssige ausscheidet. Eine Blume, ein Zweig, eine Bewegung vermochten ihn so zu fesseln, daß er, während andere nach flüchtigem Hinsehen sich abwandten, lange dabei verweilte, alles um sich vergessend. Wenn er mit Freunden etwa die Münchner Pinakothek besuchte, so kam er in drei oder vier Stunden über eine Saalwand nicht hinaus. Erst nachdem er eine Sache gründlich sich eingeprägt und sie sich langsam und möglichst durch wiederholtes Betrachten ganz zu eigen gemacht hatte, ließ er ab. In solcher Weise schulte er sein Formengedächtnis, immer nur auf das Wesentliche und das Typische der Dinge achtend. Trotzdem ließ ihn zuweilen dieses erstaunliche Formengedächtnis im Stich. Dann suchte er sofort die Lücke auszufüllen und die verblaßte Erinnerung wieder aufzufrischen. So reiste er einmal, wie Frey erzählt, um sich die Vorstellung des brandenden Meeres zu erneuern, in ununterbrochener Fahrt von Zürich nach Neapel, setzte sich dort in der Nähe des Castello dell' Uovo auf die Strandmauer und prägte sich das Bild der anrollenden, aufspritzenden Woge wieder ein. In jungen Jahren hat er oft, bis an die Brust im Wasser stehend, die Bewegungen und Farbenspiele des Meeres mit dem Pinsel skizziert. Sein Arbeiten aus dem Gedächtnis brachte es mit sich, daß er ungehemmt von den mit tausend Zufälligkeiten und Einzelerscheinungen frei mit dem für ihn Wesentlichen zu schalten vermochte.

Oft hat er auch die Richtigkeit der Verhältnisse einer Figur auf Kosten der Ausdrucksstärke vernachlässigt, und darin berührt sich sein Schaffen mit den Expressionisten unserer Zeit, die weniger die äußere Erscheinung der Dinge, als die lebendigen Kräfte selbst zu schildern suchen, in denen die Erscheinungen der Sichtbarkeit wurzeln. Er

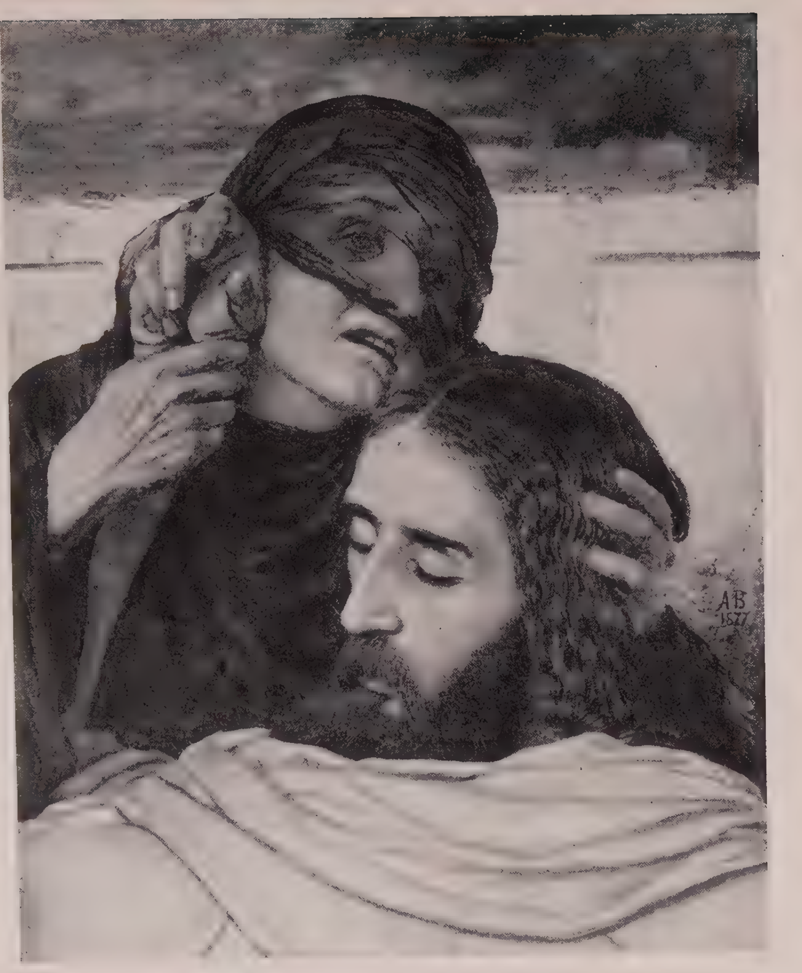
pflegte seine Farben fein zu verschmelzen, im Gegensatz zu dem »Patzen«, das damals Mode wurde. Tatsächlich sieht man auf seinen Bildern kaum einen Pinselstrich. Er wußte das wohl und hatte dafür die Erklärung: »In der Natur gibt es auch keine Pinselstriche.«

Seine Schwester erzählte, daß er in seiner frühesten Schaffensperiode die Gewohnheit hatte, seine Arbeit mit Flötenspiel zu unterbrechen, bis ihm ein neuer Gedanke kam, den er dann rasch ausführte. Später hat er gern Klavier oder Harmonium gespielt, ohne je Unterricht darin genossen zu haben. Er hat auch, wie Flörke berichtet, selbst komponiert. Auf Musiker haben seine Bilder immer einen besonders starken Eindruck gemacht. Er unterschied stets sehr scharf das künstlerische Sehen von dem rein optischen Sehen. Das künstlerische Sehen, so sagte er einmal zu Flörke, geht nicht auf die Einzelheit, sondern auf das Ganze. Der Künstler empfängt einen Gesamteindruck, und daraus wird dann das Bild. Es gibt gebildete und ungebildete Augen. Das künstlerisch-schöpferische Sehen ist nach Böcklin eine Gehirnfunktion. Wenn die Anhänger der Freilichtmalerei den Sehprozeß zu einem rein optischen Vorgang herabdrücken, nur den Netzhaut-Eindruck wiedergeben, so sagt Böcklin, daß die »Maschine Auge nicht ohne das Gehirn arbeitet«. Er war auch ein Feind der sogenannten Tonmalerei und des Suchens nach feinsten Abtönungen der Farbe, nach zahmen, gebrochenen Palettentönchen, und bezeichnete in seiner temperamentvollen Art die »Graumaler« geradezu als Esel, weil sie auf einen großen Teil ihrer Ausdrucksmöglichkeiten freiwillig verzichteten. Oft genügte es ihm, ein Bild in die malerische Haltung zu bringen, ohne daß er sich um die Ausführung im kleinen kümmerte. Sobald er seinen Gedanken klar und deutlich ausgesprochen hatte, war das Bild für ihn fertig. Er verschmähte es, einen Gegenstand bis in das Kleinste auszutüfteln. Nur die Stimmung soll stark und rein widerklingen aus einer Betrachtung der Dinge, die jeden Zwiespalt überwindet und jede Dissonanz in Harmonie auflöst.

Eine universelle Schöpferkraft, wie sie bei Künstlern unserer Zeit selten ist, spricht aus Böcklins Werken zu uns. Ohne Zweifel ist er einer der größten deutschen Landschafter gewesen, und seine Phantasie umfaßt die Geschichte der Menschheit von den fernen Tagen der griechischen Mythe bis zur lebendigen Gegenwart. Er war ein geistreicher Ausdeuter des klassischen Altertums, freilich nicht im archäologisch-fachwissenschaftlichen Sinne. Seine Ausdeutung der Natur ist niemals eine realistische Wiedergabe, sondern eine schönheitsvolle, harmonische Verklärung alles Erdendaseins. Böcklin besaß auch einen wahrhaft göttlichen Humor, der uns aus vielen seiner Meeresbilder, aus der »Susanna im Bade« und aus der »Fischpredigt des heiligen Antonius« erwärmend und erquickend entgegenströmt. Aber es wäre müßig, zu untersuchen und festzustellen, auf welchem Gebiete der Kunst er am meisten geleistet hat. Er selbst würde sich das entschieden verbeten haben, er würde sich um nichts in der Welt in irgendeines der Fächer der Kunst haben einsperren lassen, wie sie von der ästhetischen Kleiderordnung der Kunsthistoriker als Geschichts-, Landschafts-, Bildnismalerei usw. geschaffen worden sind. Nicht die Fülle der Stoffe, die er behandelt hat, macht ihn zum großen Künstler, sondern die Kraft, mit der er an das Reich des Sichtbaren gestaltend herantritt. Jedes Werk Böcklins ist eine Schöpfung, in der die Welt sich spiegelt, so, wie er sie sieht und fühlt, und ein jedes redet wieder mit einer anderen Sprache zu uns, und umklingt uns mit anderen Tönen.

Böcklin als Darsteller religiöser Stoffe zu würdigen, liegt an dieser Stelle besonders nahe. Unser Meister war eine tief religiöse Natur und ein eifriger Leser der Bibel, aus der er gern Motive für seine religiösen Bilder schöpfte. Er hat auch über manche Bibeltexte nachgesonnen und sie gern als schöpferischen Impuls in einer höchst persönlichen Weise benutzt. Freilich hat er nie einen Auftrag für eine Kirche erhalten, also auch niemals Altarbilder im eigentlichen Sinne gemalt. Darin berührt sich sein Schaffen mit einem anderen Genossen, mit Rembrandt.

An den Anfang unserer Betrachtungen stellen wir den »Gang nach Emmaus« aus der Münchner Schackgalerie, das Bild ist 1863 in Rom gemalt worden. Ein intimes Naturgefühl lebt in dieser stürmischen Landschaft, vor der man fühlt: »Es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget.« Jede Form und jede Einzelheit ist noch mit altmeisterlicher Treue und Sorgfalt wiedergegeben. Auch der im gleichen Jahre ebenfalls in Rom entstandene »Anachoret«, wie der »Gang nach Emmaus« in der Schackgalerie bewahrt,



ARNOLD BÖCKLIN: PIETA VON 1877
(C. KESSLER, FRANKFURT A. M.), MIT GÜTIGER ERLAUBNIS DER PHOTOGR. UNION, MÜNCHEN



ARNOLD BÖCKLIN: SELBSTPORTRÄT
(LA ROCHE, BASEL), MIT GÜTIGER ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN UNION, MÜNCHEN

zeigt noch diese peinlich genaue Wiedergabe einer wilden Gsbirgsnatur. Hier wie dort ist der Mensch als Stimmungsträger gedacht und verwandt, — Landschaften, die auf eine figürliche Belebung und Beseelung verzichten, hat Böcklin schon damals nicht mehr gemalt. Er will die Seele der Landschaft malen, wie dies Calame, Schirmer, sein Düsseldorfer Lehrer, und der hochbegabte Franz Dreber, sein römischer Freund, in jenen Tagen gewollt haben, und Eindrücke, die er von diesen drei Meistern empfangen hatte, klingen hier mit.

Auf diesen römischen Aufenthalt, der für unseres Meisters Entwicklung so bedeutsam war, folgt von 1866 bis 1871 ein Aufenthalt in seiner Vaterstadt Basel, wo er Gelegenheit fand, sein Können an monumentalen Aufgaben zu versuchen. Er malte im Gartenhause des Ratsherrn Sarasin drei Bilder: einen Harfe spielenden König David in der Mitte, und zu beiden Seiten italienische Landschaften, eine Villa mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten als Staffage und eine andere italienische Landschaft wiederum mit dem Gange nach Emmaus. An diesen Bildern hat er die ihm damals noch ungewohnte Freskotechnik ausprobiert, allerdings nicht mit vollem Gelingen. Es sind rein dekorative Nebenwerke, über die wir rasch hinweggehen können.

Bedeutsamer erscheint die ebenfalls in Basel zwei Jahre später, 1868, entstandene »Trauer Magdalenens an der Leiche Christi«. Es war kein Geringerer als unser Altmeister Jakob Burckhardt, der den Maler überredet hat, das Haupt des toten Christus in voller Vorderansicht zu zeigen. Böcklin, der den Kopf zuerst ganz herb und starr im Profil gemalt hat, gab nach und war später sehr ärgerlich darüber. In späteren Darstellungen der Pietà hat er stets das Haupt des Leichnams im Profil gegeben. — Am eindrucksvollsten wohl in der ergreifenden großen Pietà von 1873 in der Berliner Nationalgalerie, von der noch die Rede sein wird, und in der eigenartigen Darstellung von 1877 in Basel, wo die Madonna das Antlitz des toten Christus küßt. Nur wenige der religiösen Darstellungen Böcklins sind dieser ergreifenden Szene an die Seite zu stellen. Hier rührt er nicht mit zarten Händen an unsere Seelen, sondern redet mit feurigen Zungen zu uns. Das ausgeweinte Antlitz der Madonna hat keine Tränen mehr, es ist wie erstarrt im Schmerz. Böcklin muß für diese Komposition, was bisher nicht bekannt war, ein frühes Werk des Gerard David benutzt haben, das in einer ganzen Reihe von Wiederholungen vorkommt, von denen mehrere in der trefflichen Monographie über diesen Flamen von Bodenhausen abgebildet sind.

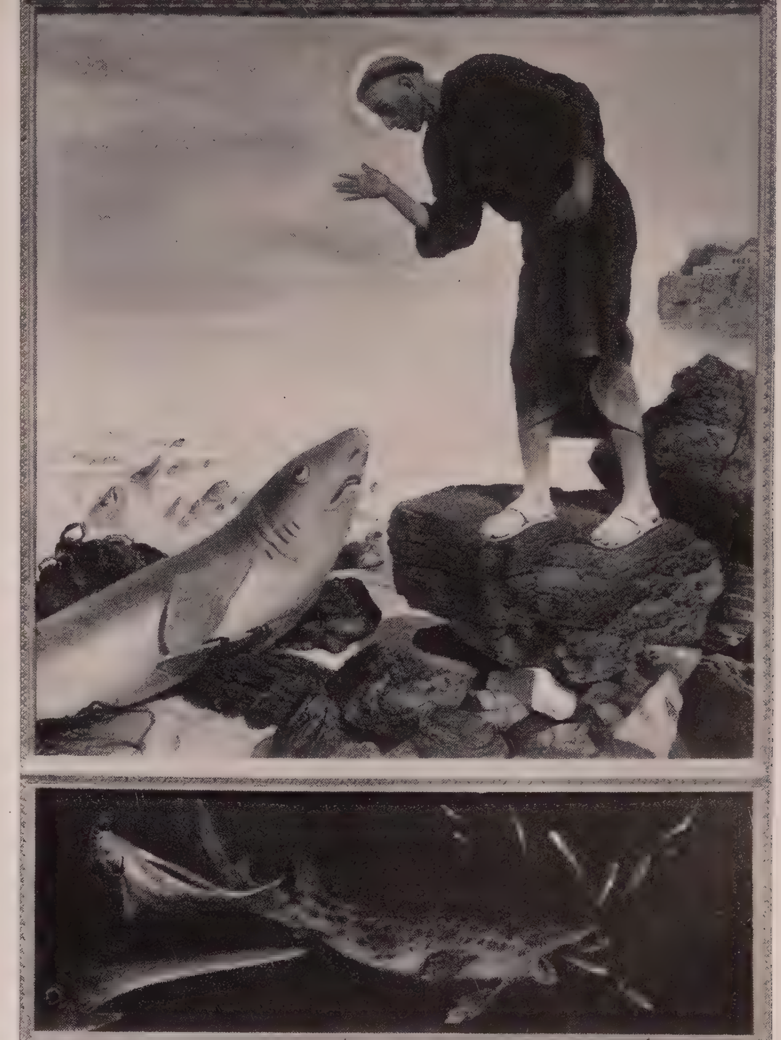
Wenn in der Trauer Magdalenens am Leichnam Christi und in der großen Pietà von 1873 die Leidenschaft tief wühlenden Schmerzes in eine Komposition von wunderbar plastischer Ruhe gebannt ist, so hat Böcklin in der vielumstrittenen »Kreuzabnahme« von 1876 alle Register gezogen und die kühnsten Steigerungen der Farbe gewagt, ohne vor Dissonanzen zurückzuschrecken; jede Linie ist hier bis zum Bersten mit Ausdruck gesättigt. Wie ergreifend liegt der von seiner Qual befreite Erlöser da in seinem friedlichen Todesschlummer, und wie ist im Gegensatz dazu die Gottesmutter, alles tiefste Leid der Welt erfahren, wort- und tränenlos erstarrt! In namenlosem Leid, ja, wie im Wahnsinn schreit Magdalena wild auf, aber tröstend tritt Johannes, der Lieblingsjünger, mit stillem Händedruck zu ihr heran. Jeder Fleck in diesem Bilde ist von vornherein organisch bedingt durch die Verteilung von Licht und Schatten und durch die Farbenharmonie. Von dem fahlen Grau des Himmels und den schief schattenden Zypressen hebt sich die in hellstem Weiß leuchtende Kirchhofsmauer ab. Dieses strahlende Weiß hat die Aufgabe, die starken Farbengegensätze der Figurengruppen in ihr Relief zu setzen und zugleich die ganze Landschaft energisch zurückzudrängen.

Vielleicht ist diese Kreuzabnahme die bedeutsamste Farbenkomposition des monumentalen Stiles unseres Meisters, trotz der zahlreichen Fehler in den Proportionen und in der Zeichnung, die sie tatsächlich enthält. Böcklins Freund Flörke wußte die Erklärung für diese Fehler: Das für Böcklinsche Verhältnisse große, dreieinhalb Meter breite Bild war in einem viel zu kleinen Atelier gemalt worden, wo man nichts übersehen konnte. Gerade die Akademiker, die ein Bild so schön zu Tode pinseln können, hatten viel daran zu tadeln, auch die Berliner Nationalgalerie, der Böcklin es anbot, wollte es nicht haben. Nachdem das Bild lange verstaubt und unbeachtet in des Meisters Werkstätte gelegen hatte, wurde es auf einer Ausstellung der Münchner Secession am Anfang der neunziger Jahre von neuem ausgestellt und dann vom Leipziger Museum erworben.

An Kühnheit der Farben- und Linienkomposition kommt die Kreuzabnahme Meister



ARNOLD BÖCKLIN: DER EINSIEDLER
MIT GÜTIGER GENEHMIGUNG DER UNION DEUTSCHE VERLAGS-GESELLSCHAFT, STUTTGART





ARNOLD BÖCKLIN: HL. ANTONIUS DEN FISCHEN PREDIGEND
MIT GÜTIGER GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. UNION, MÜNCHEN

Grünewalds Isenheimer Altar näher als irgendein anderes Bild Böcklins, der oft vor diesem Meisterwerk der oberdeutschen Kunst in Kolmar seine Andacht verrichtet hatte. Unter seinen Züricher Freunden war dies auch bekannt, und wenn er einmal länger am Stammtisch in der Meise ausblieb, so hatten sie dafür die beruhigende Erklärung: »Er wird halt wieder mal in Kolmar sein!«

Im Jahre 1881 wurde Böcklin aufgefordert, Entwürfe für das Treppenhaus des Museums zu Breslau (sechs große Wandbilder) zu malen, für die erste Wand war als Thema die Einführung des Christentums in Schlesien geplant. Böcklin, froh, wieder einmal eine monumentale Aufgabe lösen zu dürfen, reichte als Entwurf die unter dem Namen »fertur lux in tenebras« (Das Licht leuchtet in der Finsternis) bekanntgewordene Ölskizze ein, die im Mittelbilde Christus mit Johannes und Paulus zeigt. Das linke Seitenbild stellt den heidnischen Götzendienst dar, das rechte die Menschen, die Christus entgegenjubeln. Die farbigen Ölskizzen auf Leinwand haben recht ansehnliche Ausmaße, 2,40 Meter Höhe bei 4,25 Meter Breite und befinden sich im Museum zu Breslau. Durch eine gemalte Bogenarchitektur sollten die Bilder den drei rechteckigen, durch Pilaster getrennten Wandflächen eingegliedert werden. In einem Briefe, den Böcklin damals an den Breslauer Museumsdirektor schrieb, finden wir eingehende Mitteilungen über die Art, wie der Meister diese Aufgabe zu lösen gedachte. Es heißt da: »Die Aufgabe ist, in die drei Bilder einen zusammenhängenden Gedanken zu bringen, der auch malerisch bedeutend zu geben ist. Die drei Bilder müssen in der Erscheinung durchaus verschieden sein, sowie in dem Eindruck, den sie auf das Gemüt zu machen haben, sonst ist ihre Wirkung Langeweile wie ein Flötentrio. Nun ist im Bilde links der Schrecken, dunkler Wald, ein blutiger Altar, entsetzte Menschen — —. Gegenüber ist freudige Überraschung. Beide Bilder sind mit der ganzen Kraft und Tiefe der Farbe zu geben. Nun kommt aber das mittlere Bild, das die anderen in Erscheinung und Gemütseindruck überragen soll, so daß dieselben mehr wie Nebenbilder wirken, da bleibt nur übrig, daß nach soviel geschilderter Gemütsbewegung der Beschauer selbst ein wenig erschreckt wird. — Wird dieses mit der vollsten Pracht des Lichtes, die im Fresko zu Gebote steht, gegeben, so glaube ich, daß das Interesse beim abwechselnden Beschauen der Bilder immer in Spannung bleiben wird. Man wird dann nicht mit dem Beschauen ein für allemal fertig, sondern muß immer wieder hingehen, wie man gute Musik oder Poesie nie satt wird, weil auch durch große Kontraste die Seele gerührt wird, daß es noch lange weiterklingt.«

In einem früheren Briefe, der den Grundgedanken des Bildes an der anderen Wand erläutert, sagt er weiter folgendes: »Dem ernsten Auftreten Christi wäre die anmutigste Szene gegenüberzustellen, was sich eben erfinden läßt vom Blühen der Kunst — Musenhain mit Reigen — allgemeine Heiterkeit, Dichter im Gebüsch, Vögel auf den Zweigen, helle Frühlingsluft, Blick auf ferne Städte, Bauten usw. Was ließe sich alles machen, wie würde das gehoben durch den ernsten Ton der gegenüberstehenden Bilder.«

Im Gegensatz zu diesen düsteren Bildern wollte Böcklin also auf die gegenüberliegende Wand das Heiterste und Lieblichste malen, aber die vom Meister geforderte Summe von 60000 Mark konnte nicht aufgebracht werden, und die Bedingungen der Auftraggeber waren derartig, daß Böcklin, der sich schon mit der Absicht trug, nach Breslau überzusiedeln, sie unannehmbar fand, und so zerschlug sich der Plan. Eine Ironie des Zufalls wollte es, wie Schmid und Ostini berichten, daß zehn Jahre später gerade von einem Breslauer Kunstfreunde, dem Geheimrat Dr. Albert Neißer, für das dreiteilige Staffeleibild der »Venus Genitrix« dem Künstler jene Summe gezahlt wurde, welche der Staat für sechs große Wandbilder nicht übrig hatte.

In seiner letzten Schaffenszeit liebte er es, sich, wie in dieser Venus Genitrix, und, zuerst in den geplanten Breslauer Wandbildern in dreiteiligen Bildern sich auszusprechen. So suchte er in der »Mariensage« das lichte Mittelbild der thronenden Madonna — der einzigen Madonna übrigens, die er als jugendliche Mutter dargestellt hat — durch zwei dunkle Seitenbilder zu heben, durch die »Heimkehr vom Grabe« und die »Geburt Christi im Stalle«.

Wieder anders suchte er das Problem der Kontrastierung zu lösen, indem er vom mittelalterlichen Altarbild die Predella, die Altarstaffel, benutzte, um den Eindruck des Hauptbildes zu verstärken, so im »Heiligen Antonius, der den Fischen predigt«, wo er das Weite, Lichtvolle, Silbrige des Meeres im Hauptbilde durch die dunkeltonige Predella verstärkt, die den Kampf der Fische unter sich auf dem Meeresgrunde dar-

stellt. Während oben der Heilige ernst und eindringlich den Fischen predigt und ein glatter, wohlgenährter Hai mit heuchlerisch verdrehten Augen und fromm gefalteten Flossen der Predigt zuhört, verschlingt derselbe fromme Hai unten in der Meerestiefe die angstvoll flüchtenden Kleinen.

Oft ist es ihm auch gelungen, in einem Bilde eine düstere, nächtliche Stimmung gegen eine helle, freudige auszuspielen, wie in der ergreifenden »Pietà« der Berliner Nationalgalerie. Böcklin hat dieses Bild gemalt, um es für sich zu behalten, weil die Engel oben in den Wolken die Züge seiner verstorbenen Kinder tragen. Er hat das große Tafelbild, das viele Jahre lang in seiner Züricher Werkstätte als eine Art spanischer Wand diente, mehrfach verändert, und der obere Teil mit den Engeln war um die Mitte der achtziger Jahre, wie Hanns Flörke berichtet, nicht mehr vorhanden, also wohl übermalt und gelöscht. Der Meister hat mehrfach Änderungen daran vorgenommen und äußerte sich einmal zu Flörke: »Wenn ich die ganzen Engel auf die Wolken setzte, zöge das ab. Es käme da zu viel zu sehen und zu viel hell. Ich könnte den Ausdruck der kindlichen Teilnahme nicht heraus- oder zwingend zum Bewußtsein des Beschauers bringen, auf den es mir doch allein ankommt, da ich ihn nicht festhielte.«

Die Hauptgruppe der vom dunklen Mantel verhüllten Mutter, deren rechte Hand den starren, nackten Körper des geliebten Toten faßt, als wolle sie ihn nimmer lassen, ist wohl aus einem künstlerischen Protest gegen unseres Altmeisters Jakob Burckhardt Einwendungen entstanden, die den Künstler zu jener oben geschilderten Abänderung der »Trauer Magdalenas an der Leiche Christi« bewogen hatten. In dieser Meisterschöpfung gibt Böcklin das Stärkste an Kontrastwirkungen: die Totenstarre des nackten Körpers Christi, mit der herben Profilstellung des Kopfes gegen die ganz verhüllte Gestalt der Mutter, deren Hand so unbeschreiblich stark spricht, das tiefe Dunkel der Wolken gegen die lichte Klarheit des Paradieses, das sich oben, wo der tröstende Engel erscheint, dem Auge des Beschauers öffnet, — das alles ist von einer selbst bei Böcklin kaum je wiederkehrenden Stärke des Gesamteindruckes.

Nach 1882 entstand das bekannte Bild des Einsiedlers, der vor dem Marienbilde geigt und von schelmischen Engeln belauscht wird, ein Gemälde, das in der Berliner Nationalgalerie der Liebling aller Besucher ist. Ostini meint, daß dies Gemälde weniger Böcklin sei als irgendein anderes Bild des Meisters, weil der malerische Gedanke mehr hinter dem gegenständlichen Motiv zurücktritt, als dies sonst bei Böcklin der Fall ist. Aber Böcklin ist eben nicht in den engen Rahmen einer Theorie einzusperren und er liebt es, zumal in der malerischen Ausdrucksweise gelegentlich die selbst gezogenen Grenzen zu durchbrechen.

Ein Bild aus der Mitte der achtziger Jahre ist die weniger bekannte Darstellung »Gottvater zeigt Adam das Paradies«, die manchen Widerspruch gefunden hat, aber doch ganz besondere malerische Schönheiten enthält, auf die zuerst Ostini hinwies. Das gütige Lächeln des lieben Gottes in seinem roten, sternbestickten Mantel ist geradezu rührend herausgebracht, und das linkisch-hölzerne, ja blöde Wesen des noch sehr jugendlich gedachten Adam ist mit wohl bewußter Absichtlichkeit als Gegensatz zu dem Wesen dieses milden Gottvaters betont. Und dann diese Landschaft, die vorn eine steinige Felsgegend, eine mit Moos und Algen bewachsene Steinwüste zeigt, während in der Ferne der üppige Pflanzenflor des Paradieses lacht!

Wenn schon dieses Bild nur in losem Zusammenhang mit unserem Thema der Betätigung Böcklins auf dem Gebiete der religiösen Kunst steht, so ist dies in noch viel geringerem Maße der Fall bei der »Susanna im Bade«, die einer Künstlerrache ihr Dasein verdankt und an grotesker Komik nirgend ihresgleichen findet. Otto Lasius, Böcklins Freund in den Zürcher Jahren, weiß darüber Ergötzliches zu berichten, und auch in Ostinis viel gelesenem Böcklin-Buch ist diese Geschichte von des Künstlers Rache an einem verschmitzten Bilderhändler wiedergegeben, der auf anständige Bedingungen nicht eingehen wollte, aber trotzdem auf Umwegen ihm Bilder zu geringerem Preise herauszulocken verstanden hatte. Eines der so auf Umwegen bestellten Bilder ist eben diese Susanna, ein gelungenes Konterfei der Gattin jenes Händlers.

Die Reihe der Werke religiösen Inhaltes ist mit den hier erwähnten Arbeiten keineswegs abgeschlossen. Vom Gange nach Emmaus, der Pietà, der Kreuzabnahme, dem betenden Einsiedler, der Flucht nach Ägypten, der Mariensage und anderen sind Wiederholungen und ähnliche Fassungen vorhanden, die Heinrich Alfred Schmid in seinem monumentalen,

vierbändigen Böcklin-Werk sorgfältig verzeichnet. Dazu gesellt sich noch eine »Büßende Magdalena« in der Raczynski-Galerie in Posen nebst vier ähnlichen Fassungen in Privatbesitz, ferner ein skizzenhaftes Brustbild der hl. Katharina mit übereinandergelegten Händen (von 1880), im Besitz der Photographischen Union in München, die Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers von 1891 in der Berliner Sammlung Simrock, und »Die apokalyptischen Reiter«, die über eine in Flammen lodernde Stadt hinstürmen — ein Bild von einer Größe der Auffassung, die der ausdrucksvollen Farbensprache ebenbürtig ist.

In fast allen diesen Bildern ist des Meisters Auffassung ganz persönlich und weicht von der landläufigen und herkömmlichen Auffassung vielfach ab. Seine Wiedergabe religiöser Stoffe ist allerdings nicht religiös-dogmatisch, aber sie ist eine durchaus menschliche und sie ist seelisch in meist überzeugender Weise begründet. Jedes dieser Werke ist eine Schöpfung, in der die Welt sich spiegelt, wie er sie sieht und fühlt; aber ein jedes redet auch wieder mit einer anderen Sprache zu uns und umklingt uns mit anderen Tönen.

Rundschau

Grundsätzliches

VOM GESUNDEN SINN DES VOLKES

Das »Kolpingsblatt«, das Zentralorgan der katholischen Gesellenvereine, brachte in seiner letzten Weihnachtsnummer eine farbige Reproduktion »Verkündigung« von Peter Hecker-Köln. Darüber entspann sich in späteren Nummern der Zeitschrift (Nr. 2, 4, 5) eine heftige Polemik, die in mehr als einer Hinsicht symptomatisch ist und über die hier, nachdem wir jetzt erst darauf aufmerksam gemacht wurden, einige grundsätzliche Bemerkungen zu sagen sind.

Das Bild von Peter Hecker ist moderner Richtung, die nichts von genrehafter Ausschmückung und wirklichkeitsgetreuer, d. h. mehr oder weniger realistischer Darstellung wissen will. Das Wunderbare des Vorganges wird auch durch irrationale Mittel wiederzugeben versucht, vor allem durch eine stark symbolhafte Farbensprache. Und trotzdem oder gerade deshalb ist ein religiöses Werk von geheimnisvoller Innigkeit und ein Kunstwerk voll seltener, persönlicher Schönheit entstanden.

Wegen dieser persönlichen Schönheit hat sich nun ein Sturm der Entrüstung erhoben, hauptsächlich von Präsides von Vereinen. Mit Recht hat der Schriftleiter des Kolpingsblattes in die Überschrift der Entgegnung gesetzt: »Sie haben Augen und sehen nicht.« Absichtlich sozusagen hat man Dinge in das Bild hineinsehen wollen, die niemand suchen kann. Ja einer hat sogar den »christlichen« Wunsch des Schädeleinschlagens für den Maler geäußert.

Seltsam, in der Entgegnung haben gewöhnliche Gesellen, einfache jugendliche Handwerker aus allen Gauen Deutschlands ihre Stimmen für das Bild erhoben, darunter Äußerungen ausgezeichneten Verständnisses und Einfühlens. Ist es also so, als ob das ganze »Volk« nichts von der neuen Kunst verstehe und wissen wolle, als ob der gesunde Sinn des Volkes das neue künstlerische Wollen nicht als den Ausdruck seiner Zeit fühle? Waren die einfachen, unverbildeten, aber werktätigen Menschen nicht aufgeschlossener für das »Mysticum« eines religiösen Kunstwerkes, als diejenigen, die immer nur von einer intellektuellen Einstellung aus bloß das »Rationabile« suchen? Zugegeben, daß nicht alle aus dem »Volk« diese Aufgeschlossenheit und die Sehnsucht zum Zeitentsprechenden besitzen. Volk ist eben wie der irdische Boden, der sowohl das herbstliche Welkende gütig in sich aufnimmt wie das jugendlich Sprossende. Es handelt sich nur darum, ob wir unsere Kultur mit dem immer wieder frischen, aufnahmefähigen und emporstrebenden Teil unseres Volkes machen zu müssen glauben oder mit jenem, der müde, konventionell und lethargisch geworden ist.

Georg Lill

Berichte aus Deutschland

III. KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT IN HALLE A. D. SAALE (SOMMER 1927)

Vor drei Jahren hatte Berlin den letzten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; der nunmehrige dritte dieser Art fand soeben in Halle statt und stand nachträglich im Zeichen des 60. Geburtstags Max Dessoirs, des Begründers dieser Disziplin. Vertreter des Faches an der Hallenser Universität ist Emil Utitz, der mit Geschick und weitgehender Unterstützung der Stadt den neuen Kongreß organisierte. Das Programm, das durch eine Reihe interessanter Nebenveranstaltungen erweitert war, wies eine Fülle von Themen und bekannte Namen als Redner auf. Auf nunmehr regelmäßigen Kongressen soll nach einer Art Rechenschaftsbericht über den Stand der Forschung und neben der Erörterung allgemeiner Fragen die systematische Durcharbeitung einzelner wichtiger Probleme dieser Spezialwissenschaft erfolgen, um so im Laufe der Zeit ihr Gesamtgebiet abzuschreiten. Ferner sollen die einzelnen Kongresse auch einen Einblick bieten in die kunsttheoretische Arbeitsweise der jeweiligen Tagungsstätte. Dies nach dem Willen des Vorstandes. Dabei läuft das betreffende Programm auf unmittelbare, lebendige Aussprachen hinaus, die die verschiedenen, aber innerlich verbundenen Wissenszweige betreffen. Zwei wichtige, entscheidende Probleme beschäftigten den diesjährigen Kongreß: »Rhythmus und Symbol«. Der erste wird in den zahlreichen Re-

feraten gespiegelt »in allgemein philosophischer und experimentell-psychologischer Betrachtung, in ethnologischer Beleuchtung, in seiner Beziehung zu Dichtung, Vortragskunst, Musik und Tanz«. Hauptredner waren u. a., nachdem Dessoir seine fesselnde historische und systematische Betrachtung der Kunst einleitend vorausgeschickt hatte, der Philosoph Theod. Ziehen, Halle, dann David Katz, Rostock, der Vertreter der Lehre vom Vibrationssinn, Adama v. Scheltema, der Ethnologe, der auf eine Reihung um eine Mitte ausging, Gg. Baesecke, Halle, der die Wandlung der Schönheit am deutschen Verse aufzeigte, ferner als tiefgründiger Musiker Wolfg. v. Waltershausen, München, vor allem Hans Prinzhorn, Frankfurt, der den Rhythmus als tragendes Prinzip des Tanzes, den Tänzer aber als Organ bezeichnete in seinem künstlerisch selbst hochwertigen und eindrucksvollen Vortrage. Das zweite Problem, das des Symbols, erschien danach in seiner Stellung im System der Philosophie, in ethnologischer Beziehung, in der Wortkunst, in den bildenden Künsten wie in der Musik. Behandelt durch Ernst Cassirer, Hamburg, den Philosophen, der drei Dimensionen symbolischer Forschung herausarbeitete, nämlich Ausdruck, Darstellung und Bedeutung, sodann durch den Ethnologen H. Werner, ebenfalls Hamburg, den Literarhistoriker und Systematiker Fritz Strich, München, der eine feine Parallele zu Cassirer gab, ferner durch Willy Drost, Königsberg, und Arn. Schering, Halle, die den Beziehungen des Themas zu den Künsten und der Musik nachgingen. Hinzu kamen in beiden Fällen Ergänzungen und Varianten durch zahlreiche Mitberichterstatter, die auch nur zu streifen der Raum verbietet, obwohl manches zu sagen wäre wie etwa zu v. Keußlers feinsinnigen, auf das biologische Gebiet abschweifenden Worten. (Hier muß man den als Festgabe zu Dessoirs Geburtstag erscheinenden Tagungsbericht abwarten.) Als Einschiebungen sind Vorträge zu betrachten, wie sie Paul Menzer, Halle, der Pädagoge, hielt über Kunst und Erziehung, wobei der Redner den l'art pour l'art-Standpunkt als für den Erzieher unmöglich bezeichnete und die Kunst der Volksgemeinschaft unterordnete, während der Hallenser Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker Paul Frankl, ein weiterbauender Jünger Wölfflins, die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften zu umschreiben versuchte, angewandt auf seine Disziplin, die er in eine generalisierende und individualisierende nach ihrem gegenwärtigen Stande schied, aber dann doch zu einem Typ der Normalentwicklung zusammenschloß. Gerhard Rodenwaldt, der Berliner Archäologe, sprach über »Wandel und Wert der kunstgeschichtlichen Perioden«, wobei er eingehend auf die Theorien und Feststellungen Schäfers, Dvořaks und die Generationenlehre Pinders aus den Kulturen drei Typen, die primitive, archaische und klassische Kunst im jeweiligen Ablauf herausstellte, in der letztlichen Wertsetzung jedoch sich doch »aus dem Chaos« der neueren Kunst auf sein »gesichertes« Bereich, die Archäologie, zurückzog. Und doch, wie wird es, wenn auch da erst einmal die rein künstlerische Aufarbeitung, so wie sie heute schon da und dort anhebt, erfolgt? Unter den weiteren Referaten sei noch der Schlußvortrag von Utitz über den »Neuen Realismus« erwähnt, der die Kultursituation der letzten Jahrzehnte beleuchtete; die Ernüchterung auf den wirklichkeitsfremden Expressionismus und die ausgleichende Haltung gegenüber dem auf harte Sachlichkeit drängenden Gebot der Gegenwart, mit der Tendenz zum »Stil« hin. Aus den Sonderveranstaltungen seien die Festaufführung von Händels »Acis und Galathea«, das historische Konzert (Musik des Mittelalters) — man denke an die ähnlichen Versuche in der Karlsruher Kunsthalle vor drei Jahren —, schließlich der Ausflug nach Lauchstädt mit Goethe- und Mozartaufführungen erwähnt; Kurt Gerstenberg brachte in der Garnisonkirche eine Ausstellung Hallischer Kunst aus Privatbesitz zusammen, Thiersch stellte Erzeugnisse der trefflich geleiteten Kunstschule Halle-Giebichenstein aus, die den modernen Formen und Mustern Freunde gewann. So wurde viel Stoff ausgebreitet, und der nächste Kongreß bereits wird sich an die Aufarbeitung manches dessen, was Anregung blieb, heranmachen.

Gehrig

Leipzig. Neben der im Frühjahr zu Monza bei Mailand eröffneten Internationalen Kunstgewerbeausstellung, auf der Deutschland bereits zum zweiten Male vorteilhaft vertreten ist, veranstaltet nunmehr auch das Grassi-Museum, Leipzig, eine recht reichhaltige Schau neuen europäischen Kunstgewerbes. Diese tritt als eine Art Ergänzung auf anderem Gebiete so gegenwärtig neben die Leipziger internationale Buchkunstausstellung, die freilich in sich noch ausgesuchter ist. Neben unseren verschiedenen führenden Werkstätten und Schulen als den Trägern der werkkünstlerischen Regeneration ragen Österreich, immer wieder mit echt wienerischem Geschmack, Dänemark mit hervorragenden und charaktervollen Arbeiten in Gebrauchsgraphik, wo man zu einer gewissen Normung gelangt ist, ferner, etwas reichlich gemischt allerdings, Frankreich, schließlich Italien, das sich vorsichtigerweise auf ein Sondergebiet, das Glas, beschränkt, hervor. In der deutschen Abteilung begegnet uns vieles von der Güte und dem Stil, die wir schon von den letzten Werkkunstausstellungen her kennen; man denke an Manufakturen wie die Karlsruher mit ihren neuen Arbeiten guter christlicher Hauskunst. Ferner an die Glasmalereien oder Mosaiken der César Klein, Dülberg u. a. Worauf wir aber in diesem Zusammenhang besonders hinweisen, das sind die köstlichen Keramiken mit den unübertrefflichen Glasuren — das Blau! — eines Max Läuger-Karlsruhe, der leider trotz seiner so wertvollen Bemühungen immer noch zu wenig durchdringt; hier tritt uns eine selten glückliche Verbindung edelsten Handwerks mit unaufdringlicher hoher Kunst entgegen. Zum Schluß die innigen und formreinen Kleinplastiken unserer Münchnerin, Ruth Schaumann. Man muß solche plastischen Kleinode, die von echt religiösem Geist durchdrungen sind, in der Hand halten, man möchte sie dann nimmer missen. Richtunggebende Qualitäten!

Gehrig

Berichte aus dem Ausland

NEUE BILDHAUERTECHNIK

Die Kirche von Villemomble (Frankreich) erhielt einen neuen Turm aus Eisenbeton, der von vier Engeln und zwanzig Heiligen aus dem gleichen Material abgeschlossen wird. Diese Statuen, je acht Meter hoch, bei einer Gesamthöhe des Turmes von fünfzig Metern, mußten der Natur des Materials entsprechend, — wirklich al fresco — an

Ort und Stelle aus dem frischen Zement geformt werden, ohne Modell, ohne Zeichnung. Das merkwürdigste an dieser durchaus neuen plastischen Arbeitsweise war die Notwendigkeit, schichtenmäßig von unten nach oben zu arbeiten, also mit den Füßen sämtlicher Statuen zugleich zu beginnen und mit den Köpfen zu endigen. Die Tiefe des Reliefs beträgt etwa 8 Zentimeter. Material, Größe der Statuen und Höhe der Aufstellung zwangen zur Vereinfachung aufs Wesentliche. Soweit Einzelaufnahmen erkennen lassen, entbehrt diese neuartige Plastik in ihrer hieratischen Strenge nicht der Monumentalität. Richard Maria Staud

AUSSTELLUNG RELIGIÖSER KUNST IN LYON

Mit dem eucharistischen Nationalkongreß für Frankreich, der vom 6. bis 10. Juli in Lyon abgehalten wurde, war eine Ausstellung eucharistischer Kunst verbunden, organisiert von der Lyoner Gruppe der Société de Saint-Jean im Verein mit der Handelskammer von Lyon. In den Räumen des Historischen Gewerbemuseums waren vier Säle zur Verfügung gestellt worden, die außer wertvollen Stücken alter Kunst (Miniaturen, Paramenten, Goldschmiedearbeiten) auch Erzeugnisse neuerer und neuester Lyoner Kunst darboten. St.

Personalnachrichten

ZU WILLIAM UNGERS 90. GEBURTSTAG

Am 11. September erreicht dieser Altmeister der deutschen Graphik in der Landeshauptstadt Tirols sein 90. Lebensjahr. 1837 in Hannover geboren, erlernte er zuerst bei Joseph Keller (1811 bis 1873) in Düsseldorf, später bei Julius Caesar Thäter (1804—1870) in München die Technik des Kupferstichs. Als im Jahre 1866 in Leipzig durch Lützow und Seemann nach dem Vorbild der »Gazette des beaux arts« die »Zeitschrift für bildende Kunst« gegründet worden war, wurde Unger für dieses Unternehmen gewonnen. Im Laufe der nächsten Dezennien hat der Künstler eine lange Reihe von Meisterwerken aus den europäischen Staats- und Privat-Galerien reproduziert. Die Monumentalwerke über die Galerien von Braunschweig, Cassel, Haarlem, Amsterdam, Belvedere in Wien geben Zeugnis von der Kunst dieses Meisters, der mit der gleichen Einfühlungsgabe auch den Arbeiten moderner Künstler gerecht wurde. Leider besteht bis heute noch kein kritisch gearbeitetes Verzeichnis seines umfangreichen graphischen Werkes, so daß die Sammler noch immer auf die bereits längst vergriffenen Kataloge von 1904 (erschienen bei Gilhofer und Ranschburg in Wien) und 1908 (Versteigerungskatalog des Wiener Dorotheums) angewiesen sind, die beide höchst unvollständig und unzuverlässig sind. Eine große Auswahl von Prachtblättern religiösen Inhalts nach den bedeutendsten alten Meistern hat dieser Künstler geschaffen, dessen Bedeutung für die Gegenwart vor allem durch seine schulbindende Kraft gegeben ist. Unger ist sowohl für Österreich, wohin er 1872 berufen worden war, wie für Schweden der Begründer der modernen Graphik. Nach Schweden war Unger 1874 gerufen worden, um die Hauptwerke des Nationalmuseums zu stechen. In Österreich war er neben Jacoby der Lehrmeister für die kommende Generation geworden. Es ist ein Verkennen der Tatsache, Unger nur als reproduzierenden Graphiker zu werten. In seinem Werk gibt es eine stattliche Fülle herrlicher Originalgraphiken: unter denen vor allem seine prachtvollen Bildnisse zu nennen sind. Er ist nicht nur ein vollendeter Meister des Linienstichs, er ist ebenso gewandt in der Beherrschung der Radiernadel. Immer größer wird die Zahl der Sammler Ungerscher Originalgraphik. Es sei nur kurz auf die zarten Landschaften aus Lovrana bei Abbazia, aus Amalfi, Messina, Catania, Amsterdam usw. erinnert oder an die herrlichen Bildnisse Kaiser Franz Josefs (anläßlich der Jubiläen 1898 und 1908), des Papstes Pius IX., den er sitzend dargestellt hat, des Architekten H. v. Ferstel, des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich, B. Genellis, W. v. Kaulbachs, des Weimarer Malers Krohn, A. Krupps, des Fürstprimas von Ungarn Joh. Simor in vollem Ornat, des Straßburger Baumeisters L. Sturm usw. Die Akademie von Berlin hat Unger zu ihrem Mitglied, die von München, Wien und Stockholm zu ihrem Ehrenmitglied ernannt. 1891 erhielt er in Berlin die große goldene Medaille, seine zweite Heimat Österreich hat ihn mit der großen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet. Daß der Künstler trotz seines hohen Alters sich noch ungebrochener geistiger Kraft erfreuen kann, erfüllt seine zahlreichen Freunde und Verehrer mit der größten Freude. Möge ihm auch der Rest des schönen, an Arbeit und Erfolgen so reichen Lebens in höchster Harmonie und Schönheit beschieden sein! Bruno Binder

CAMILLE ENLART †

Am 14. Februar starb in Paris einer der hervorragendsten Kenner der mittelalterlichen Kunst Frankreichs, Camille Enlart, Direktor des Skulpturenmuseums im Trocadéro. Geboren zu Boulogne-sur-Mer 1862 machte Enlart seine Studien zu Paris und Rom und veröffentlichte 1894 die Frucht seines zweijährigen Studienaufenthaltes in der Ecole française de Rome unter dem Titel: Les origines bourguignonnes de l'Architecture gothique en Italie. An mehreren Pariser Hochschulen wurde er mit kunstgeschichtlichen Vorlesungen betraut, später auch an der Universität Genf. Das Hauptinteresse seiner Studien lag in der Richtung, die sein Erstlingswerk vorgezeichnet hatte: Erforschung der Einflüsse französischer Kunst in Italien und im Morgenland. Wiederholt weilte er in amtlichem Auftrag zum Zweck archäologischer Forschungen in Zypern und Syrien und veröffentlichte das Ergebnis dieser Forschungen in zwei Bänden: L'Art gothique et la Renaissance en Chypre (1899). Ein weiteres Werk: Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem sollte erst erscheinen. Von den verschiedenen Architekturprovinzen Frankreichs sind es nach ihm Burgund und Provence, die im 12. Jahrhundert in Palästina Einfluß gewannen, während im 13. Jahrhundert in Zypern die Champagne führend wurde. — Ein außerordentlich wertvolles Arbeitsinstrument ist Enlarts Manuel d'Archéologie française (Auguste Picard, Paris). Von den vier Abteilungen — Architecture religieuse, Architecture civile et militaire, Costume, Mobilier (letztere noch nicht erschienen) — interessiert uns hier besonders die erste, zwei starke Oktavbände umfassend, mit ausführlichem, gesondert erschienenem Generalregister. Seit 1925 war Camille Enlart Mitglied der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Richard Maria Staud

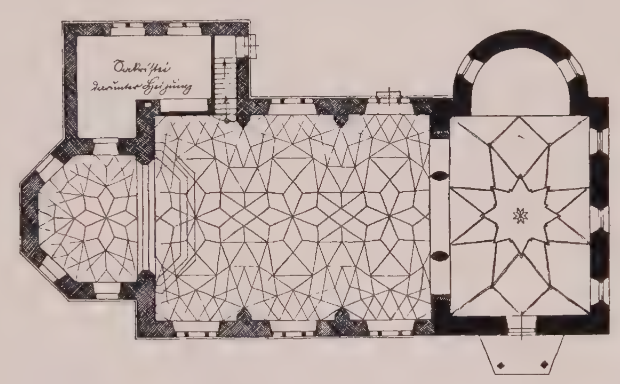
Denkmalpflege

DIE ERWEITERUNG DER St.-ANNA-KAPELLE IN BACHEM BEI AHRWEILER

Während des Krieges waren im Arbeitsgebiet der rheinischen Denkmalpflege eine Menge wichtiger Teilarbeiten wie die allgemeine Bauberatung und speziell die Beratung der Kirchenerweiterungen ins Stocken geraten. In letzter Zeit konnte jedoch vieles trotz der schwierigen finanziellen Lage des besetzten Rheinlandes allmählich wieder nachgeholt werden. Moderne Kirchenerweiterungen gehören zu den wichtigsten Aufgaben der praktischen Denkmalpflege, es sei daher aus dem Bericht im letzten Jahrbuch des Rheinischen Provinzialkonservators (II. Jahrgang 1926) ein besonderer Fall aus der wohl überall fast täglich vorkommenden Praxis der Erweiterung einer kleinen spätromanischen Kapelle ausgewählt, der auch bei vielen andern, derartigen Vergrößerungen als willkommene Anregung dienen kann.

Das Dörfchen Bachem im reich gesegneten Ahrtal zwischen dem bekannten Badeort Neuenahr und dem alten, noch ringsum von Mauern umschlossenen Städtchen Ahrweiler gelegen, besitzt infolge seiner geschichtlichen Entwicklung zwei kleine malerische Kapellenbauten, von denen die größere, die St. Annakapelle, in den Jahren 1923 bis 1925 zunächst mit Provinzialbeihilfen vor dem Verfall gerettet und von Landesbaumeister Th. Wildeman in Bonn durch einen Queranbau nach Norden etwa um das Dreifache vergrößert worden ist.





GRUNDRISS UND SEITENANSICHT DER KAPELLE ZU BACHEM ERWEITERUNG DURCH TH. WILDEMAN-BONN. (DAS SCHWARZ GEDRUCKTE IST DER GRUNDRISS DER ALTEN KAPEELE)

Die Bevölkerung hatte die völlige Beseitigung der Kapelle und einen größeren Neubau gewünscht; da jedoch der Altbau mit seiner runden Apsis spätromanischen Ursprungs ist und Spuren spätromanischer und gotischer Bemalung zeigte, forderte die Denkmalpflege die Wiederherstellung des anspruchslosen aber zierlichen Baues und seine gleichzeitige Vergrößerung nach der Ahrseite zu. Die kleinen, kreisrunden Fensterchen des ursprünglichen Baues waren in spätgotischer Zeit zum Teil durch Ausbruch vergrößert und mit Basaltlavamaßwerk eingerahmt worden; sie sind alle erhalten geblieben bis auf eines an der nördlichen Langseite, welches beim Erweiterungsbau an die Südseite versetzt wurde.

Aus dem beigegebenen Grundriß (Abb. S. 29) ersieht man leicht, wie an der Nordseite der Anbau angefügt wurde, der zur Breite die Länge des Altbaues erhielt. Die Apsis des alten Kapellchens blieb vollkommen erhalten. Der alte Dachreiter wurde über die neue Längstachse zurückversetzt und um ein Glockengeschoß erhöht, damit er zur neuen Baumasse in das richtige Verhältnis kam. Durch diese Lösung wurde auf den vorher von der Gemeinde gewünschten massiven Turm verzichtet. Mit Rücksicht auf die Last des Daches und des vergrößerten Dachreiters wurde die alte Nordwand zwischen dem neuen und dem alten Bau, welcher zuerst mit einer einzigen großen Öffnung durchbrochen werden sollte, durch zwei schlanke, eisenarmierte Säulen gestützt (Abb. S. 30, 31 u. 32).

Die Durchführung des ganzen Werkes fiel gerade in die so äußerst schwierige Zeit des Ruhreinbruches und des anschließenden plötzlichen Abbruches des Ruhrkampfes. In der Hoffnung, den vermeintlich unansehnlichen Altbau vielleicht doch noch zu Fall bringen zu können, hatte man ohne Wissen der Bauleitung in Bonn den Sockel zwecks größerer Höhenentwicklung einen Meter höher aufgeführt, als der Plan vorsah; so etwas war bei den damaligen trostlosen und verkehrsschwierigen Verhältnissen möglich. Zum Glück fror jedoch dieser zu hohe Sockel im Winter 1923/24 aus und mußte wieder abgebrochen werden. Nach hartem Kampf zwischen Bauleitung und Kapellengemeinde wurde der Plan der Nebenordnung des Anbaues unter die vorhandene Höhenlage des romanischen Hauptgesimses am Altbau endgültig festgelegt und ausgeführt. Auf die früher geplanten, in der Ausführung teueren, geschweiften Fenster und Verdachungen wurde verzichtet; es wurden nach alter Eifelart gradlinige Seitengiebel, sowie neuzeitlich durchgebildete Fenstergruppen angeordnet (Abb. S. 29 u. 31).



KAPELLE ZU BACHEM. BLICK ZUM ALTAR

Die Flachdecke des Altbaues wurde durch eine neue Sternmuster-Stuckdecke ersetzt, während die Decke des breiteren Anbaues teilweise in den Dachraum hinaufgezogen werden konnte, um auch hier ein günstiges inneres Verhältnis zwischen Breiten- und Höhen-Entwicklung zu erzielen. Diese Decke wurde als kontrastreiches Faltengewölbe in Rabitz ausgeführt. Der Zusammenklang beider Bauteile durch die vermittelnden, modernen detaillierten Säulen ist, von beiden Richtungen gesehen gleich günstig. Die niedrigere Decke des alten Raumes samt dessen alter Apsis ist vielleicht das einzige, was den uneingeweihten Beschauer daran erinnert, daß die erweiterte Kapelle aus einem alten kleineren Bau hervorgegangen ist, es sei denn, er habe vorher die Außenseite des romanischen Baues mit den gotischen Fenstern genauer betrachtet. Die weißen schattenreichen Faltengewölbe geben dem neuen, vom Lichtspiel der hochangelegten farbigen Fenster durchströmten Innenraum samt dem gemusterten Schieferplattenboden eine freundliche und doch zugleich ehrwürdige kirchliche Stimmung. Am intimsten wirkt das mystisch beleuchtete neue Chörlein. Die Innenausstattung ist inzwischen nahezu vollendet. Nur der Altaraufbau, der eine vorhandene recht feine gotische Madonna aufnehmen und durch entsprechende Hintergrundbehandlung zur vollen Wirkung bringen soll, harrt mangels an Mitteln noch der Ausführung.

Ebenso sollen die Beleuchtungskörper noch nach Entwurf gebildet werden.

Das Äußere des Neubaues mit den braungelb spielenden Bruchsteinen, dem erhöhten, mit Schiefer verkleideten Dachreiter und dem mit zackigen Fenstergiebeln am Fuße aufgelösten hohen Schieferdach paßt durchaus zu dem kleinen Platz des malerisch in Mitte fruchtbarer Felder und Weinberge gelegenen Dorfes. Ebenso anziehend erscheint der Bau im Aufblick von der Nordseite des anmutigen Ahrtales. Die Gemeinde ist nun sehr zufrieden, nachdem der unfruchtbare Streit um einen völligen Neubau samt den Wünschen nach einer hier ganz unangebrachten, größeren »städtischen Kirche« dank der zielsicheren Energie der Bauleitung des damaligen Pfarrverwesers, Kaplan Pees (jetzt Pfarrer in Veldenz a. d. Mosel) begraben ist.

Gerade die Selbstverständlichkeit, mit der das Vorhandene erhalten und durch Verwertung gesteigert wurde, und die glückliche Verbindung der neuzeitlich durchgebildeten Teile des Anbaues mit dem romanischen Stile der alten Kapelle sprechen für die Sicherheit des Erbauers, sich mit Liebe und Pietät unseren alten Baudenkmälern einfügen und doch gleichzeitig ohne Aufdringlichkeit künstlerisch neuschaffend so gestalten zu können, daß das Gesamtergebnis nun als durchaus harmonisches Gebilde dasteht. Die Gemeinde kann außerordentlich dankbar für eine solch gute Beratung und geschickte Lösung sein, die ihr das alte Gotteshaus erhielt, zu dem ihre Väter 700 Jahre lang andächtig pilgerten, und trotzdem auf sparsamste (daher auch billigste) Weise ihre inzwischen gewachsenen Raumbedürfnisse vollauf befriedigte. Auch darf nicht verschwiegen bleiben, daß durch die klare Dachlösung eine schöne Silhouette entstand, daß ferner auch die Unterhaltungskosten in Zukunft ganz normale sein werden.

Endlich sei noch betont, daß vom künstlerischen und kunstgeschichtlichen Standpunkt aus diese Art der Kirchenerweiterung, die jeder Epoche



KAPELLE ZU BACHEM. BLICK IN DEN KIRCHENRAUM



KAPELLE ZU BACHEM. BLICK AUF DIE WESTSEITE
LINKS DER NEUBAU, RECHTS DIE ALTE EINGANGSWAND



KAPELLE ZU BACHEM. BLICK VOM NEUBAU IN DEN ALTEN KAPELLENRAUM

ihr Recht zur eigenen Gestaltung und Formensprache läßt, die einzig richtige ist, weil einerseits alle späteren stilistischen Mißverständnisse von vornherein ausgeschaltet werden und andererseits doch jede Zeit nur in den ihr innerlich liegenden Ausdrucksformen wahrhaft Wertvolles schaffen kann. Wir sollten daher endlich damit aufhören, romanische, gotische oder auch Barockkirchen und Kapellen zu bauen, die doch kaum jemandem etwas sagen können, und die niemals auch nur den geringsten künstlerischen Wert für spätere Zeiten gewinnen werden. In diesem Sinne möge die Erweiterung der bisher ziemlich unbekannten Bachemer St. Annakapelle ein frisches, lebenbejahendes Bekenntnis und hoffentlich vielen ein zur Nachahmung anspornendes Vorbild werden. Paul Kutter

Bücherschau

Ernst Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Teil I, Handbücher der Kunstgeschichte, herausgegeben von Georg Biermann, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, Verlag, 1925.

Jede größere Arbeit über mittelalterliche Baukunst wird sich auf Dehios und Bezolds kirchliche Baukunst des Abendlandes stützen müssen, sie wird dieses Standardwerk in einzelnen Punkten berichtigen und ergänzen können, aber sie wird es keineswegs überflüssig machen. Auch Ernst Galls frühmittelalterliche Baukunst hat, wie der Verfasser im Vorwort angiebt, keineswegs den Ehrgeiz, die entsprechenden Abschnitte jenes älteren Werkes zu ersetzen. Das Buch will auch nicht eine Art Ergänzungsband liefern, aber es will die in den letzten dreißig Jahren seit dem Erscheinen jenes monumentalen Werkes erreichten Fortschritte der neueren Forschung aufzeichnen und ein Gesamtbild der Entwicklung geben, wie sie sich heute dem Spezialforscher darstellt. In den Vordergrund seiner Betrachtung stellt Gall das, was ihm an der geschichtlichen Entwicklung problematisch erscheint, und hier sind es zwei Dinge, in denen seine Meinung von der hergebrachten Auffassung abweicht. Es sind seine Ausführungen über die »Erfindung« der Rippengewölbe und über die Stellung der sogenannten Frühgotik im Rahmen der allgemeinen Entwicklung. Diese beiden Fragen stehen im Mittelpunkt seiner Darstellung. Hierbei ist es nicht von entscheidender Bedeutung, ob die Rippengewölbe in Nordfrankreich um 1100 erfunden wurden; für die Stilkenntnis ist von viel größerer Wichtigkeit die charakteristische Raumgestaltung. Und darauf legt Gall ganz besonderen Nachdruck. Alles, was er sagt, beruht auf sorgfältigster Heranziehung und Untersuchung des ganzen Materiales und eindringender Kenntnis des ganzen umfangreichen Stoffgebietes. Der Anhang bringt dann noch die Hauptabschnitte aus Abt Sugars (1081—1151) zeitgenössischem Bericht über den von ihm geleisteten Neubau der Abteikirche St. Denis. Ein zweiter Band soll die hochgotischen Bauten und die Bauten in den übrigen Provinzen behandeln. Zahlreiche eigene Aufnahmen des Verfassers schmücken den Band, den eine Fülle feiner Einzelbeobachtungen und eine geistreiche und temperamentvolle Darstellung auszeichnen.

Walter Bombe

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.



OTTO ZEHENTBAUER-FELDMOCHING-MÜNCHEN: ALTDEUTSCHE KRIPPE, ANBETUNG DER HIRTEN (AUSSCHNITT), PFARRKIRCHE MILTENBERG A. M. HOLZFIGUREN: HÖHE 25 cm

KRIPPENKUNST IN UNSERER ZEIT

Von MICHAEL HARTIG

Seit mehreren Jahren wendet unsere Zeit der Krippenkunst wieder neues Interesse zu. Selbst die kühnsten Erwartungen, welche wohl in dieser Beziehung der um die Wiedererweckung, oder besser gesagt, Wiederentdeckung der alten Krippenkunst so hochverdiente Kommerzienrat Max Schmederer und der Neubeleber alter Krippenliebe und Krippenpflege, der rührige P. Johann Chrysostomus Mösl des Prämonstratenserstiftes in Wilten, gehabt haben mögen, sind weit übertroffen worden. Das am 17. Mai 1909 in Innsbruck in den Boden gelegte Samenkorn des Vereins der Krippenfreunde ist bereits zu einem mächtigen Baume geworden, dessen Äste heute schon manche deutsche Gaue überschatten. P. Johannes sah zunächst in der Neubelebung der Krippenpflege einen nicht zu unterschätzenden Faktor für die Erneuerung des christlichen Gedankens und des christlichen Lebens überhaupt, und Kommerzienrat Schmederer hat mit seiner Krippenliebe der christlichen Kunst wieder ein altes, seit langem brachgelegenes Ackerfeld erschließen wollen. An der Krippe sind Religion und Kunst von Anfang an in gleicher Weise interessiert gewesen, und schon in der Kirche haben die ersten Krippendarstellungen sehr stark an das Denken und Empfinden der jeweiligen Menschen appelliert; noch stärker ist dies in der nachmittelalterlichen Zeit in der Hauskrippe zum Ausdruck gekommen. Die Idee der Krippe ist immer die gleiche geblieben: das einstige Geschehnis von Bethlehem an Ort und Stelle zu einem Erlebnis der Gegenwart machen zu helfen. Für die Krippenkunst lag eine Gefahr in der historischen Tatsache, daß ihre Darstellungen aus jenen religiösen Schaustellungen herausgewachsen sind, welche sicher in der Frühzeit der Gotik, an den Hauptfesten, in der Kirche dem Volke gegeben wurden. In der Krippe sollten diese einzelnen Momente durch Figuren für immer festgehalten werden. So haben wir uns z. B. in den Dreikönigsgestalten, welche im Dome zu Würzburg, in St. Lorenz in







OTTO ZEHENTBAUER-FELDMOCHING-MÜNCHEN: OBEN UND RECHTS UNTEN HOLZFIGUREN VON DER DOMKRIPPE ZU SPEYER, H. 35 cm. LINKS UNTEN GRUPPE DER HL. FAMILIE, HOLZ, H. D. FIGUREN 35 cm

CHRISTIAN WINKER-MÜNCHEN: ANBETUNG DER HIRTEN. HOLZFIGUREN



ANDREAS LANG-OBERAMMERGAU-MÜNCHEN: ANBETUNG. HOLZ, DRAHT UND STOFF



ANDREAS LANG-OBERAMMERGAU-MÜNCHEN: ANBETUNG. HOLZ

Nürnberg und an anderen Orten noch aus dem 14. Jahrhundert erhalten sind, die ersten Krippenfiguren zu denken, welche den Dreikönigszug des 6. Januar dem christlichen Volke dauernd vorführen wollten. Im 16. Jahrhundert kommt dieser theatralische Zug der Krippe durch die Mechanik zum Ausdruck, wie das Augsburger Prachtwerk in Dresden beweist. Die Zeit des Barock und Rokoko hat diese Mechanik in der damals allgemein gewordenen Hauskrippe noch weiter ausgebaut, gewiß mitunter zum Schaden der Krippenkunst; diese Mechanik, welche ursprünglich das Leben einer Theaterdarstellung wiedergeben sollte, ist allmählich zur Spielerei geworden, und diese Spielerei war mit ein Grund, warum man seit der Zeit der Aufklärung und das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Krippe als etwas Minderwertiges, als etwas namentlich für die Kirchen Unwürdiges angesehen und aus denselben so unbarmherzig entfernt hat. Man hat aber damals den ursprünglichen Krippenzweck nicht verkannt. Eine Verordnung, welche der Churfürstliche Fränkische General-Land-Kommissär Graf von Thürheim am 4. November 1803 in Bamberg erließ, sagt: »Sinnliche Darstellungen gewisser religiöser Begebenheiten waren nur in einem solchen Zeitraum nützlich oder gar notwendig, in welchem es an geschickten Religionsdienern fehlte, die Unterrichtsanstalten noch sehr litten und ganz mangelhaft waren, und das Volk noch auf einer sehr niedrigen Stufe der Kultur und Aufklärung stand, daß man leichter durch Versinnlichung der Gegenstände, als durch mündlichen Unterricht und Belehrung auf den Verstand wirken und dem Gedächtnis nachhelfen konnte. Zu diesen sinnlichen Darstellungen gehören die sogenannten Krippen, durch welche die Geschichte der Geburt und einiger anderer Begebenheiten aus dem Leben unseres Heilandes anschaulich gemacht werden sollten.« (Regierungsblatt für die churpfalz-bayerischen Fürstentümer in Franken 1803, S. 277.)

Heute hat man gelernt, in der Krippe den ursprünglichen Zweck von späteren Zu-



FR. RUDOLF O. M. CAP.-LAUFEN A. SALZACH: TEMPELREINIGUNG
KAPUZINERKIRCHE REGENSBURG 1926. FIGUREN MIT STOFF BEKLEIDET



FR. RUDOLF O. M. CAP.-LAUFEN A. SALZACH: FLUCHT NACH ÄGYPTEN
REGENSBURG, PRIVATBESITZ. FIGUREN MIT STOFF BEKLEIDET



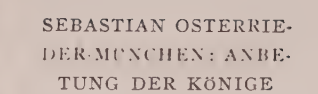
SEBASTIAN OSTERRIEDER-MÜNCHEN: DIE HL. FAMILIE IN HELIOPOLIS
ALTSIZILIANISCHE TECHNIK (HARTMASSE, KASCHIERT)

taten zu scheiden und nicht mehr das Kind mit dem Bade auszuschütten. Mit den erwähnten mechanischen Zutaten dürfen jene Krippenschöpfungen nicht verwechselt werden, welche aus dem Bestreben herausgewachsen sind, das Geschehnis von Bethlehem räumlich und zeitlich möglichst nahe zu rücken, dem Beschauer zu zeigen, daß Christus nicht bloß für die Juden von Bethlehem, sondern auch für die Bewohner der Heimat Mensch geworden ist. Dieses Bestreben hat allmählich die ursprüngliche, mittelalterliche Form der Krippe in der Kirche geändert und namentlich die Hauskrippe mit sehr vielen, gewiß nicht nachteiligen Nebensächlichkeiten ausgestattet. Schon im 15. Jahrhundert wanderte die Krippe von der Kirche in die Familie, und die nachmittelalterliche Zeit hat die Hauskrippe so stark ausgebaut, daß sich schließlich auch die Kirchenkrippe nach ihr richten mußte, um in der damaligen Zeit nicht als etwas Fremdes zu erscheinen.

Hauskrippen und Kirchenkrippen werden heute vielfach als Eines genommen und nach gleichen Gesichtspunkten religiös und künstlerisch gewertet und auch geformt. Hierin liegt ein Fehler, der gebessert werden muß, soll die Krippe wieder das Kunstwerk werden, das sie einmal gewesen ist, soll die Krippe in der Gegenwart die religiös pädagogischen Aufgaben im vollen Umfange der Vergangenheit erfüllen können. Es geht nicht an, ein Kunstwerk ohne Rücksicht auf den Raum und die Umgebung zu schaffen, für welche dasselbe bestimmt ist und ohne Rücksicht auf die Aufgabe, welches dasselbe in diesem Raume zu erfüllen hat. Wenden wir uns zunächst der Kirchenkrippe zu!

Die Kirchenkrippe soll einer größeren Kirchengemeinde in ansprechender, sinnenfälliger Form das Ereignis von Bethlehem zu einem Erlebnis werden lassen. Diese Krippe muß also eine dementsprechende Größe haben. In der ersten Zeit hat man deshalb nicht eine figurenreiche Komposition mit weiß Gott wie vielen Darstellungen gegeben, sondern wie im Dom zu Würzburg oder in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt heute noch zu sehen ist, nur die anbetenden drei Könige und Maria mit dem Kinde; man hat die lebensgroßen Figuren im Hauptschiffe der Kirche an die Pfeiler gestellt, damit alle Kirchenbesucher sie auf den ersten Blick haben sehen können. Im 15. Jahrhundert kamen die flandrischen Krippenkästen auf, welche zur Weihnachtszeit an einer möglichst sichtbaren Stelle der Kirche aufgehangen wurden. Gewiß, sie waren wie die damaligen Altarwerke sehr figurenreich, ja sie hatten vielfach eine Reihe von Kompositionen zu einer Gesamtkomposition zusammengezogen, aber in ihrer kastenartigen Umrahmung wirkten sie als eine größere Kirchendekoration und fielen allen in die Augen. Diese Krippenkästen sind in der Weihnachtszeit vielfach auch in den Altarschrein gestellt worden, wie heute noch in Tirol zu Weihnachten das Altarbild durch eine Krippe ersetzt wird, und hier konnten die Figuren wieder in der alten Größe gegeben werden. Nur wenn die Krippe in der Predella untergebracht wurde, was besonders bei der Darstellung der Anbetung der Könige der Fall war, mußte man die Figuren in kleinem Format schnitzen. Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts hat die Freikrippe die gotischen Krippenkästen und Altarschreinkrippen abgelöst und sogleich erscheinen die





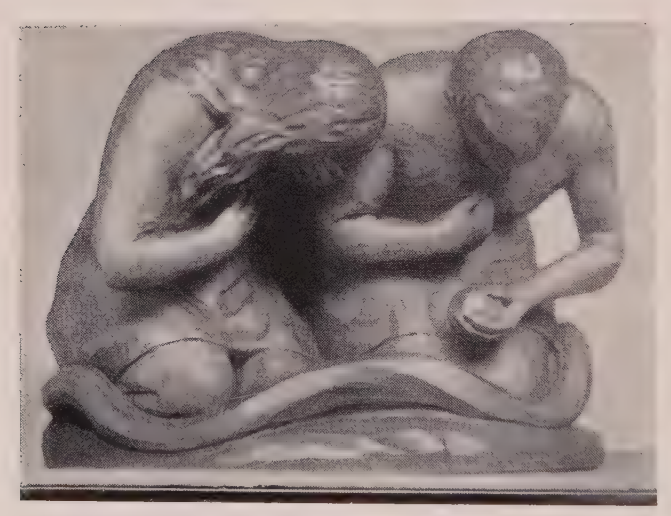
SEBASTIAN OSTERRIEDER·MÜNCHEN: ANBETUNG DER KÖNIGE



HAUS NAZARETH. ALTSIZILIANISCHE TECHNIK. (HARTMASSE, KASCHIERT), HÖHE DER FIGUREN ca. 30 cm



PHILIPP MÜLLER-HEPPENHEIM A. D. B.: ANBETUNG DER KÖNIGE. HOLZ



PHILIPP MÜLLER-HEPPENHEIM A. D. B.: ADVENTS-
KRIPPE (ADAM UND EVA). HOLZ



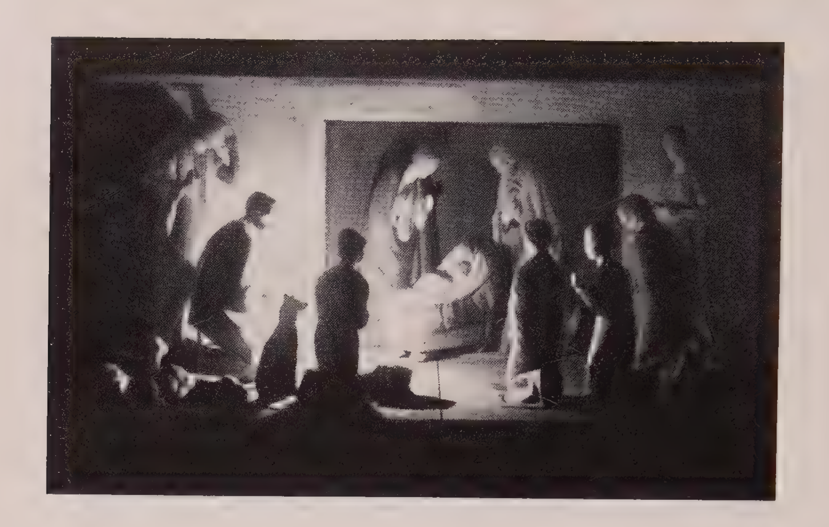
JOSEF BRENNER-GÜNZBURG A. D.
HIRTE AUS EINER KRIPPE
HOLZ

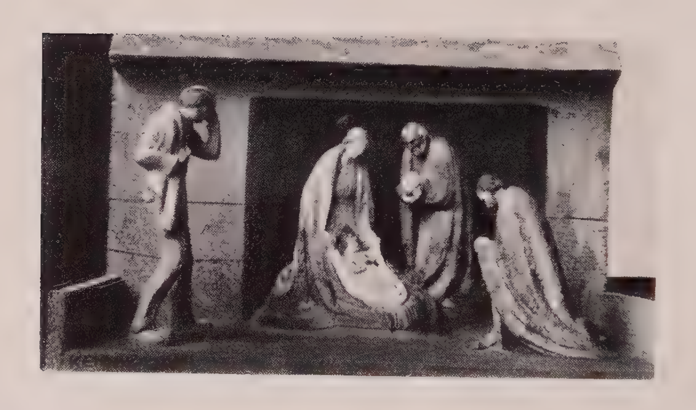


KARL KUOLT-MÜNCHEN: FIGUREN AUS EINER ANBETUNG DER HIRTEN. HOLZ



KARL KUOLT-MÜNCHEN: ANBETUNG DER HIRTEN. HOLZ

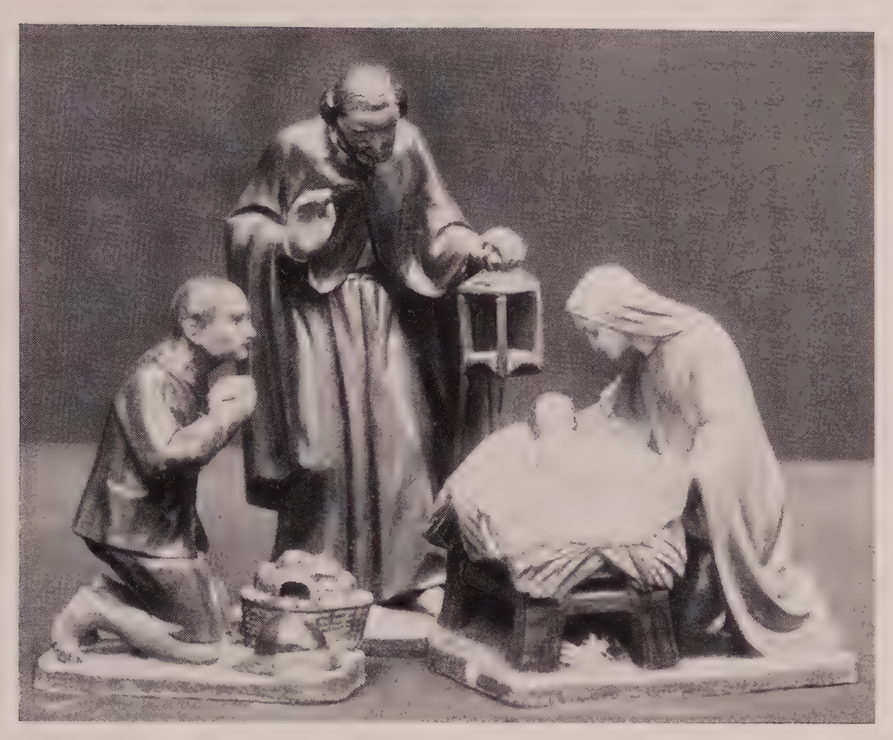








J. MORMANN-WIEDENBRÜCK I. W.: KRIPPEN UND KRIPPENFIGUREN. HOLZ



H. PÜTZ-WIEDENBRÜCK I. W.: ANBETUNG. HOLZ



JACOB LINDEN-BONN: ANBETUNG DER HIRTEN. HOLZ



HEINRICH BÄUMER-MÜNSTER I. W.: ANBETUNG DER HIRTEN. EICHENHOLZ

HANS LECHNER-HALL I. TIROL: ANBETUNG DER HIRTEN. HOLZ



THEODOR GÄMMERLER JUN.-MÜNCHEN: WEIHNACHTEN IM SCHNEE. FIGUREN BEKLEIDET



THEODOR GÄMMERLER JUN.-MÜNCHEN: HAUS NAZARETH. FIGUREN BEKLEIDET



HANS MAURACHER-GRAZ: AUSSCHNITT AUS NEBENSTEHENDER KRIPPE

Figuren wieder in geringerer Zahl, aber in größerem Formate. Das letztere war schon deswegen nötig, weil diese Renaissancekrippen zu religiösen, ja zu sakramentalen Andachten benützt wurden. Diese Verwendung erfordert von selbst die Aufstellung der Krippe an einem größeren, möglichst sichtbaren Platze. Erst als im späten 17. und im 18. Jahrhundert die Kirchenkrippe der Hauskrippe gleichgeformt wurde, mußte man für die vielen, mitunter zahllosen Figuren wie in der Hauskrippe einen landschaftlichen Aufbau schaffen und so für die ganze Aufstellung einen entsprechenden abgeschlossenen Nebenraum in der Kirche suchen.

Um die Figuren lebensvoller und naturwahrer zu gestalten, hat man sie schon in der Renaissance auch in der Kirche bekleidet, um sie besser und mannigfaltiger verwenden zu können, wie Gliederpuppen beweglich gemacht. Die Gleichstellung mit der Hauskrippe ließ im 18. Jahrhundert auch in den Kirchenkrippen Wachsköpfe mit Glasaugen und wirklichen Haaren zu. Für das 18. Jahrhundert hatte solcher theatralischer Einschlag seine Berechtigung; er lag im Zuge der Zeit; heute ist er für Kirchenkrippen kaum mehr zu empfehlen; schon nachdem jetzt alles mit der Zeit rechnet und wenig Kirchen den genügenden Reserveraum zur Verfügung haben, bringt die Aufstellung und Aufbewahrung solcher Krippen schon eine Unmenge von Schwierigkeiten mit sich, ganz abgesehen davon, daß nicht immer das hierfür nötige Kunstverständnis vorhanden ist und so die Krippe in ihrem Bestande leiden und in der Kirche mehr der Zerstreuung, wenn nicht gar der Lächerlichkeit statt der religiösen Erbauung und Verinnerlichung dienen kann. Die Ölberge des 15. Jahrhunderts, innen und außen in vielen Kirchen erhalten, haben heute noch die alte Kirchenkrippenform und könnten der Gegenwart ein Fingerzeig für Neuanlagen werden. In manchen Kirchen haben sich aus der Barockzeit reichumrahmte Krippenkästen erhalten, z. B. in den Domen von Augsburg und Freising. Sie sind geschickt an der Wand angebracht und das Jahr über geschlossen, nur auf Weihnachten werden sie geöffnet. Sie erleichtern die Einfügung der Krippe in den Raum, da sie eben nicht gestellt zu werden brauchen, sondern besser hängen. Freilich viele Figuren fassen sie nicht, aber je weniger Figuren verwendet werden, um so leichter kann die Aufgabe der Wahrheit, welcher auch die Krippenkunst dienen muß, bei dem heutigen Stand der geographischen und ethnographischen Wissenschaft erfüllt werden. Damit sei aber nicht gesagt, daß neue Kirchenkrippenfiguren keineswegs gotisch oder barock gekleidet werden dürfen; aber es wird große Schwierigkeiten haben, moderne Figuren in alten Kostümen zu geben und mit alten Kostümen das Geschehnis von Bethlehem unserer Zeit einzufügen. Als Material kommen für eine Kirchenkrippe in unseren Tagen wohl nur Holz oder Terrakotta in Betracht, zu Steinkrippen werden selten die Mittel ausreichen. Bastelarbeiten, welche mit zum Lebenselement einer Hauskrippe zählen, verbannt die Würde aus den Kirchenkrippen. Sie können gewiß diesen oder jenen Reiz erhöhen, aber sie fordern immer eine oft nicht vorhandene Geschicklichkeit und widersprechen der gediegenen Art eines Gotteshauses. Hingegen kann und soll die heutige Beleuchtungstechnik in reichem Maße herangezogen werden, wenn nicht genügend natürliches Licht gegeben ist.



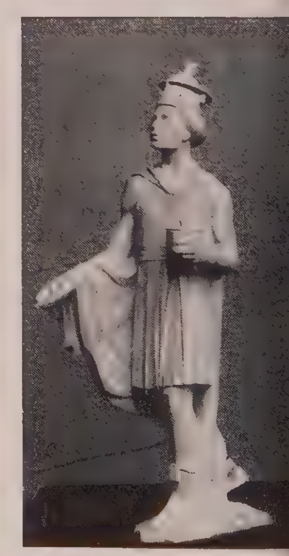
HANS MAURACHER-GRAZ: ANBETUNG DER HIRTEN HOLZ
BESITZ: KONSUL J. STOCKY, VERLEGER, GÖRRESHAUS, KÖLN A. RH.



WILHELM GÖHRING-MÜNCHEN-MOOSACH: ANBETUNG. HOLZ, NICHT VOLLENDET







WILHELM GÖHRING-MÜNCHEN-MOOSACH: FIGUREN AUS OBIGER KRIPPE



WILHELM GÖHRING-MÜNCHEN-MOOSACH: HL. FAMILIE AUS EINER KRIPPE
HOLZ, HÖHE 30 cm



FRANZ GUNTERMANN-MÜNSTER I.W.: ANBETUNG DER KÖNIGE. HOLZ

Im allgemeinen wird die Krippe einer Dorfkirche anders aussehen als die Krippe einer Kathedrale; hier ist auf das Vornehme und Feierliche, und dort auf das Volkstümliche und Wirkungsvolle Rücksicht zu nehmen. In der Dorfkirche läßt sich öfters die alte Art wieder zur Geltung bringen, daß ähnlich der Auferstehungsgruppe die Weihnachtskrippe an Stelle des herausgenommenen Altarbildes gesetzt wird, zumal in Landkirchen die Platzfrage meist eine sehr große Rolle spielt. Unsere Zeit vernachlässigt gerne das religiöse Gemüt, und auf dieses Gemüt wirkt die Krippe ungewöhnlich stark ein. Wenn mit dem Altar verbunden, wird die Krippe sicher das Gemüt nur in der rechten Weise beeinflussen und Geist und Herz wieder zum Altar führen.

Die Arten einer Kirchenkrippe sind verschieden, aber ihr Ziel kann nur eines sein, mitzuhelfen, daß dem christlichen Volke das Geschehnis von Bethlehem zu einem Erlebnis wird. Darum muß besonders die Kirchenkrippe edel gehalten und würdig aufgestellt sein, die Kunst ist ihr nicht weniger notwendig wie dem ganzen Baue und der übrigen Kircheneinrichtung.

Kunst gehört auch in die Hauskrippe, wenn sie nicht zur Spielerei ausarten soll. Auch die Hauskrippe soll das Geschehnis von Bethlehem dem Beschauer zu einem Erlebnis machen helfen, aber der Beschauerkreis ist hier ein beschränkter, die individuelle Eigenart des Krippenbauers und Krippenbesitzers kann und soll hier viel stärker zum Ausdruck kommen als bei der Kirchenkrippe. Der religiöse und erzieherische Wert der Hauskrippe liegt in erster Linie in der Krippenarbeit. Hier ist der Bastler an seinem Platze. Aufbau, Mechanik, Spiegelreflexe, Beleuchtungseffekte können im ausgiebigsten Maße zur Geltung kommen. Die Figuren treten in ihrer Bedeutung hierbei gegen die Kirchenkrippe zurück, hier kommen die Landschaft und die Architektur viel stärker zur Geltung und bestimmen das ganze Krippenbild meist mehr als die Figuren. Darum ist zu sorgen, daß die Figuren nicht zu bloßen Staffagen werden, wie sie auf den alten Krippenbildern eines Albrecht Altdorfer erscheinen. Die Landschaft bleibt in der Hauskrippe dem Krippenbauer überlassen, die Architekturen, namentlich jene des Stalles, können auch noch sein Eigenprodukt sein, für die Herstellung der Figuren aber ist er größtenteils auf fremde Kräfte angewiesen. Pädagogisch wären selbstgeschnitzte Figuren immer zu loben, künstlerisch treten sie meist sehr stark in den Hintergrund und beeinträchtigen nicht selten das ganze Krippenbild. Um die Krippenfiguren haben sich im 15. und im 18. Jahrhundert bedeutende Meister angenommen und es ist sehr zu begrüßen, wenn auch heute wieder Künstler der Krippe ihr Augenmerk zuwenden. Früher waren die Krippenfiguren zumeist Gliederpuppen, an denen nur Kopf, Hände und Füße geschnitzt oder aus Wachs gegossen waren, während die Haare und Gewänder aus wirklichem Stoff, vielfach mit Geschick und mit großem Aufwand an Zeit und Geld hergestellt wurden. Wir wissen, wie in manchen Ländern, speziell in Neapel, solche Hauskrippen wirkliche Vermögen dargestellt haben, und dieser Wert ruht zumeist in der kostbaren Bekleidung der Figuren und in der wirklich gediegenen Herstellung aller kunstgewerblichen Arbeiten. Heute ist die Zeit eine andere geworden. Die äußere Not und



FRANZ GUNTERMANN-MÜNSTER I. W.: ANBETUNG. HOLZ



FRANZ GUNTERMANN-MÜNSTER: RELIEF-KRIPPE. HOLZ



FRANZ GUNTERMANN-MÜNSTER: AUSSCHNITT AUS DER KRIPPE S. 50. HOLZ



FRANZ GUNTERMANN-MÜNSTER I. W.: KLEINE KRIPPE. HOLZ



Ellwangen, Kapelle Maria-Eich — Vesperbild, niederschwäbisch um 1480
Aus dem Kunstkalender „Werke der Meister zum Jahr des Herrn 1928“ mit zwölf Vierfarbendrucken, nebst 42 zweifarbigen Abbildungen

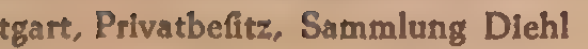
40. WOCHE	SONNTAG	MONTAG	DIENSTAG	MITTWOCH	DONNERSTAG	FREITAG	SA
SEPT.-OKT.	30	1	2	3	4	5	
31 Tage	18. Sonntag nach Pfingſten. Matth. 9, 1—8. Hironymus, Kirchenlehr.	Remigius, Biſchof	Leodegar	Otto Candidus	Franziskus von Aſſiſi	Placidus und ſeine Gefährten	Or



Rothenburg o. T.

St. Franziskus im Hochaltar der Franziskanerkirche, fränkiſch um 1490

MONTAG	DIENSTAG	MITTWOCH	DONNERSTAG	FREIT
17	18	19	20	21
Lazarus	Maria in der Erwartung der Geburt	Nemefius	Vigil des hl. Thomas Chriftianus	Thom Apof



tgart, Privatbefitz, Sammlung Diehl

Maria von einer Heim

Die Vielen, die ſich auch für die früheren Jahrgänge intereſſieren, ſeien darauf hingewieſen, daß die Jahrgänge 1926/27 noch lieferbar ſind. Preis jeden Jahrganges als Abreißkalender oder als Kalendermappe R.M. 3.60.

BEACHTEN SIE NEBENSTEHENDE BILDPROBEN aus den Jahrgängen 1926 u. 1927



Johannes der Täufer von Meiſter E.S. Verkleinerte Wiedergabe aus dem Jahrgang 1926 „Das Jahr d



Der Schmerzensmann Von Albrecht Dürer



Die hl. Barbara Meiſter des Amſterdamer Ka

Wiedergaben aus dem Jahrgang 1927 „Werke der Meiſter zum Jahr des Herrn“







FRANZ GUNTERMANN-MÜNSTER I. W.: KRIPPE UND EINZEL-FIGUREN AUS KRIPPEN. HOLZ



RUTH SCHAUMANN-MÜNCHEN: EINZELFIGUREN AUS EINER KRIPPE. FAYENCE, BEMALT

die geistige Verinnerlichung sprechen auch bei der Gestaltung einer Krippenfigur mit. Der Wert der Figur liegt nicht mehr in der Kostbarkeit, mit der sie bekleidet ist, in der Mechanik, mit der sie sich verschieden verwerten läßt, sondern in der Kunst, mit der sie geformt wurde. Die feste Figur wird als Kunstwerk immer mehr den Vorzug vor der beweglichen erhalten, die unbekleidete wird immer mehr die bekleidete verdrängen. Es fehlen die Mittel und es fehlen die Kräfte, welche zur Herstellung kunstvoll gekleideter Krippenfiguren nötig sind. Als Material, aus dem die Figuren gearbeitet werden können, kommt noch immer in erster Linie das Holz, dann Wachs, Terrakotta und seit neuerer Zeit auch Porzellan in Betracht. Bei den früheren beweglichen Figuren konnte



RUTH SCHAUMANN-MÜNCHEN: EINZELFIGUREN AUS EINER KRIPPE. FAYENCE, BEMALT



KARL RIEBER-MÜNCHEN: ANBETUNG. HOLZ. PRIVATBESITZ

der Krippenbauer sich selbst das Krippenbild verschieden komponieren, bei den jetzt zumeist unbeweglichen muß die einzelne Gestalt schon auf eine gewisse Komposition eingestellt sein. Die Not der letzten Jahre hat die zu Ende des 18. Jahrhunderts in großer Blüte stehende Papierkrippe wieder zu Ehren gebracht und es sind bereits eine Reihe derselben in den Handel gekommen. Sie kann durch ihren geringen Preis den Weg auch in die ärmste Familie finden, bereitet namentlich der Jugend große Freude und weckt manches Künstlertalent. Daß auch sie Kunstwerk sein kann und tatsächlich ist, beweisen die alten und neuen Meisternamen, welche ihr bisher schon ihre Kraft geliehen haben. Papierkrippen haben viel Naives, für die Hauskrippe wird die kindliche Naivität und die fromme Haltung der Figuren noch stärker betont werden müssen als bei der großen Kirchenkrippe. Auch der Krippenkünstler muß selber ein frommer Christ sein oder werden, erfüllt von seiner großen Aufgabe, welche hier in seine Hand gelegt ist, sonst fehlt seinem Werke das innere Leben.

Max Schmederer hat durch sein unablässiges Sammeln die Kunst der alten Krippe wieder gesichert; seitdem hat die Vergangenheit den Krippenkünstlern immer wieder mehr geboten als die Gegenwart. Wir haben hierin in etwa 25 Jahren dasselbe erlebt, was sich in der großen Kirchenkunst von 1840—1900 abgespielt hat. Aber die Krippe ist nicht bloß ein Schatz von ehedem, welchen wir heute heben müssen, sondern ein unvergänglicher Wert, der auch Gegenwartsform annehmen kann. Die Krippe hat eine große Entwicklung hinter sich, sie ist jahrhundertelang eine Zeitkunst gewesen, sie muß dies auch in der Gegenwart wieder werden. Ihre Idee ist unwandelbar, aber ihre lebensvolle Form richtet sich nach den Menschen der verschiedenen Zeiten und Völker. Aufgabe der Künstler ist es, diese lebensvollen Formen zu finden und zu bilden. Das Interesse für die Krippen ist neu belebt worden und wirkt sich in Haus und Kirche aus, mögen auch die Künstler sich mehren, welche dieses Interesse unserer Zeit entsprechend unterstützen und so nicht bloß eine Krippenfreude, sondern auch eine Krippenkunst schaffen, welche ihrem hohen Ideale entspricht und unsere Zeit nicht allzuweit hinter der Blüte vergangener Epochen zurückläßt.



HILDEGARD DOMIZLAFF-KÖLN-RIEHL: WEIHNACHTSKRIPPE. BEWEGLICHE FIGUREN, HOLZGESCHNITZT, MIT STOFFKLEIDERN UND MESSINGKRONEN. HÖHE DER FIGUREN 60 cm



HILDEGARD DOMIZLAFF-KÖLN-RIEHL: FIGUREN AUS EINER KRIPPE
HOLZGESCHNITZT, BEMALT. HÖHE DER FIGUREN 60 cm

Rundschau

Berichte aus Deutschland

ZU DEN »TAGUNGEN FÜR CHRISTLICHE KUNST« IN MÜNCHEN

Die Tage vom 11. bis 14. Oktober sind ohne Zweifel für die immer mehr erstarkende Bewegung einer aktiven, zeitgemäßen Einstellung zu der zeitlosen Frage einer christlichen Kunst von mehr als äußerlicher Bedeutung. Gewiß war der Rahmen schön, feierlich und der Bedeutung des Gegenstandes entsprechend. Ich erinnere nur an den Begrüßungsabend am 11. Oktober im Hotel Union, wo nach der Begrüßung von Univ.-Prof. J. Strieder, des 1. Präsidenten der »Deutschen Gesellschaft« und des Vorsitzenden der Ortsgruppe der »Tagung«, die Vertreter der Regierungen von Bayern, Preußen, Sachsen, des Reichskunstwartes, dann der Weihbischof Dr. Buchberger, der Oberbürgermeister von München vor einer großen, gewählten Zuhörerschaft, darunter dem apostolischen Nuntius, sprachen, dann an den lebendigen, historisch wie aktuell eingestellten Vortrag über fünf alte Münchener Kirchen von Prälat Dr. Hartig, ferner an die feierliche Pontifikalmesse, die S. Eminenz der Herr Kardinal-Erzbischof Michael v. Faulhaber am Donnerstag, den 13. Oktober, in der stimmungsvollen Dreifaltigkeitskirche zelebrierte, an den kunsthistorischen Ausflug am 14. Oktober nach den wundervollen Rokokokathedralen in Fürstenfeldbruck, Andechs und Diessen, wo über 50 Kongreßteilnehmer den kenntnisreichen Worten des unermüdlichen Prälaten Dr. Hartig lauschten. Auch hier gab es gewiß genug der künstlerischen Anregung, problematische Zwiegespräche über die momentane Zeitfrage hinaus, vor allem über die innere religiöse Vertiefung, aus der allein eine christliche Kunst ihre Berechtigung ziehen kann.

Den Höhepunkt der Tage bildeten jedoch die Vorträge am Mittwoch, dem 12. Oktober: der scheinbar an der Peripherie stehenbleibende Vortrag von Universitätsdozent Dr. Anselm Weißenhofer, O.S.B., Wien, über kirchliche Monumentalkunst, der jedoch ganz bestimmte philosophische und religiöse Voraussetzungen in durchaus selbständiger und gewichtiger Weise darlegte; dann was Prof. Dr. Hans Karlinger von der Technischen Hochschule Aachen über Denkmalpflege und neue Kunst sprach, vor allem bedeutend in der ungemein lebendigen, persönlich erkämpften Anschauung, wie Denkmalpflege nicht im Historizismus passiver Nachahmung erstarren dürfe, sondern nur in der aktiven Ausgleichung von Qualitätskunst alter wie neuer Zeit ihren künstlerischen Wert erhalte, und schließlich der mehr praktisch orientierte Vortrag von Geheimrat Landrat v. Reumont-Erkelenz, der über die heutigen Möglichkeiten christlicher Volkskunst sprach. Um diese Vorträge, die sich in gewisser Beziehung ergänzten, entspann sich nun eine äußerst frische, von intensivster Anteilnahme getragene Aussprache, die von Künstlern wie Kunsthistorikern, von Geistlichen wie Laien bestritten wurde. Aus diesen Ausführungen konnte man am deutlichsten fühlen, daß wir heute über die Zeit rein theoretischer Wünsche, wie noch vor etwa fünf bis sieben Jahren, bedeutend hinausgewachsen sind, daß heute überall auf dem Gebiete der christlichen Kunst Neues im Gange ist, gewiß vielfach bestritten, in seinem endgültigen Wert noch nicht bestimmt, aber daß alle, Künstler, Geistliche wie Laien, mit Begeisterung und innerster Anteilnahme praktisch um eine Regeneration christlicher Kunst ringen. (Die Vorträge erscheinen in Sonderdruck.)

Am Donnerstag, dem 13. Oktober, hatte die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« ihre Verhandlungen angesetzt. Die hingebende Tätigkeit der Diözesangruppenvertreter, von denen nicht weniger als 18 erschienen waren, brachte ohne weitere Debatte einen Vermittlungsvorschlag wegen der umstrittenen Umstellungswerte in der »Gesellschaft für christliche Kunst, Verlag, G. m. b. H.« zustande. Danach wurde eine fünfköpfige Kommission gewählt, die Vorschläge ausarbeiten soll, ob eine andere Umstellung bei der G. m. b. H. möglich sei. Damit dürfte die leidliche Angelegenheit die jahrelang nur zu viel Kraft der D. G. in Anspruch nahm, wenigstens für die D. G. erledigt sein. Die Grundsätze, die der 1. Präsident, Prof. Dr. Strieder, und 1. Schriftführer, Prof. Dr. Lill, über die bisherige Leitung der Gesellschaft entwickelten, wurden durch allgemeine Zustimmung und die anstandslosen Wahlen ausdrücklich gebilligt. Somit steht im Wesentlichen fest, daß die D. G. sich nicht auf einzelne künstlerische Richtungen festlegt, aber auch keine unterdrückt, sondern der heutigen Lage in Deutschland entsprechend innerhalb der Gesellschaft, ihren Organen und Publikationen jede Richtung zu Worte kommen läßt, allerdings unter der strengen Forderung einer entsprechend hohen Qualität. Ein weiterer organisatorischer Ausbau der D. G. über München hinaus, besonders in der verantwortlichen Leitung, soll im Laufe dieses Jahres vorbereitet und der nächsten Mitgliederversammlung in Paderborn vorgelegt werden, wo auch die »Tagung« gleichzeitig ihre Versammlung abhalten wird, nachdem sich diese Zusammenlegung praktisch ausgezeichnet bewährt hat.

Anläßlich der Kongresse konnten drei bemerkenswerte Ausstellungen besichtigt werden: die Ausstellung »Christliche Kunst« im alten Botanischen Garten, veranstaltet von einer Gruppe führender Künstler mit finanzieller Unterstützung des bayerischen Staates und der Stadt München. Neben älteren Meistern (Corinth) und einigen auswärtigen Künstlern hatten hier hauptsächlich Münchener Künstler der Gegenwart auf persönliche Einladung hin ausgestellt. Dann waren in der »Galerie für christliche Kunst« liturgische Gewänder und Gefäße zu sehen. Im Bayerischen Nationalmuseum war noch die Ausstellung des bayerischen Heimatschutzes über Volkskunst geöffnet, die vor allem Erzeugnisse alter bodenständiger religiöser Volkskunst Süddeutschlands umfaßte.

Auffallend umfassend und durchgehends sehr wohlwollend war die Stellungnahme der Presse, die über rein katholische Organe hinaus über die Versammlung berichtete. Man hat an einer Stelle die Frage aufgeworfen, ob die Tagungen praktischen Wert hätten. Gewiß in der Hinsicht, als ob Tagungen imstande wären, direkt große

Kunstwerke zu erzeugen oder an sich die geistige und religiöse Tiefe der Bewegung zu verstärken, muß man dies rundweg verneinen. Aber in der heutigen Zeit, wo es mindestens ebenso wichtig ist, den Willen zu einer Qualitätskunst bei Geistlichen und Laien zu heben, wo es notwendig ist, über gewisse Grundfragen Klarheit zu schaffen, wo gewisse Hemmungen beseitigt werden müssen, wo schaffende Künstler das Fluidum innerer Anteilnahme an ihrem Werk erleben sollen, wo man sich auf Ausstellungen über den momentanen Stand der vorhandenen Begabungen und Talente orientieren will, sind derartige Kongresse von einer unersetzbar großen Bedeutung, und nur der wird ihren inneren Wert ganz ermessen können, der selbst mitgekämpft und mitgearbeitet hat und nun weiß, was er nicht nur an persönlicher Anregung an den unumgänglichen persönlichen Beziehungen gewonnen, sondern wie auch bei ihm sich vieles geklärt und geläutert hat. Auch geistige Dinge brauchen bei uns Menschen der leiblichen Annäherung, und das ist der eigentliche praktische Wert solcher Kongresse.

Georg Lill

ZWISCHENLÖSUNG DER ROTTENBURGER DOMBAUFRAGE

Weniges hätte vor hundert Jahren gefehlt, und der berühmte Creglinger Altar hätte seinen Standort in der Herrgottsruhkapelle auf dem Creglinger Friedhof verlassen und wäre in die Rottenburger Kirche St. Martin gewandert, die eben zur Kathedralkirche der Diözese Rottenburg erhoben worden war. So ergaben die Forschungen A. Buhls über die frühere Ausstattung der Domkirche. Wohl jeder Bischof empfand das Unzulängliche dieses „Domes"; vor allem der erste Bischof der Diözese, Johann Baptist Keller, und der verewigte Bischof Keppler suchten die Dombaufrage einer großzügigen Lösung entgegenzuführen — vergebens. Ja, Bischof Keppler hatte gegen 600 000 Mark, vorab den Ertrag seiner Feder, ersammelt zu einem Dombaufonds; da machte die Inflation die großen Pläne und Hoffnungen zunichte! Heute ist weniger als je an die Lösung der Dombaufrage zu denken; so wird als Zwischenlösung der im Innern ganz dürftig ausgestatteten Domkirche ein neues Gewand gegeben unter Entfernung der neugotischen Altäre und der Kanzel und unter Betonung des Grundcharakters der jetzigen Kirche, die immerhin einen gewissen monumentalen Zug bekundet, so sehr dieser auch durch die Ausmalung von 1886 verwischt wurde. Die Pläne der Erneuerung stammen aus der Hand des Architekten Koch, Stuttgart, der einen Namen als Innenarchitekt besitzt und schon hervorragende Aufgaben auf diesem Gebiete gelöst hat; es sei nur an die Ellwanger Stiftskirche erinnert, wo er dem Zusammenklang der Stilelemente des Romanischen und des Barock gerecht wurde, ohne einen der schöpferischen Grundgedanken zu vergewaltigen.

In Rottenburg bleibt der Kirche der vorherrschende Charakter des Frühbarocks erhalten; doch werden, wie man hört, Barock-Altarblätter wieder verwendet, die die Kirche vor der durchgreifenden Erneuerung im Jahre 1867 zierten. Damals (1867) kam auch München besonders zum Zuge, da Prof. Knabl nicht nur die Figuren am Gestühl und Hochaltar in Auftrag bekam, sondern auch die Anstalt für Glasmalerei von Scherer die farbigen Chorfenster zu liefern hatte nach Entwürfen von Joseph Scherer, der vor seinem Übertritt aufs Gebiet der Glasmalerei sein Glück als Hofmaler des Königs Otto von Griechenland in Athen versuchte ... (Vgl. „Christliche Kunst", 4. Heft, 1915.)

Die Frage der Erneuerung der Rottenburger Domkirche kam nicht zuletzt ins Rollen dadurch, daß die Diözese Rottenburg im nächsten Jahre ihr 100. Jubiläum feiert, die Domkirche also 100 Jahre den Rang einer Kathedralkirche bekleidet. Das Schönste am Rottenburger „Dom" von heute ist der herrliche alte Turm aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit durchbrochener Helmpyramide und zwei zierlichen Maßwerkgalerien.

A. Pfeffer-Rottenburg

Anmerkung der Redaktion: Wir meinen, hier wäre, wenn auch erst im Laufe der nächsten Jahrzehnte, die Gelegenheit gegeben, eine Kathedrale des 20. Jahrhunderts zu bauen. Wie wäre es, schwäbische Katholiken, wenn Ihr diesen religiös-kulturellen Ehrgeiz hättet?!

Wettbewerbe

AUSMALUNG DER ST. DREI-KÖNIGEN-KIRCHE IN NEUSS A. RH.

Auf Veranlassung der Pfarrgemeinde St. Drei-Königen in Neuß a. Rh., deren Kirche von Architekt Endler (Köln) im Jahre 1911 erbaut wurde und in welcher sich die bekannten Glasfenster von Thorn-Prikker befinden, hat die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«, Eingetr. Verein, München (Geschäftsstelle Wittelsbacherplatz 2) einen engeren Wettbewerb für die farbige Ausgestaltung und die Innen-Ausstattung ausgeschrieben. Eingeladen waren zu diesem Wettbewerb drei Künstlerpaare, nämlich die Herren:

1. Prof. Karl Wach, Dipl.-Ing. Architekt B.D.A., Düsseldorf; Walter Corde, Kunstmaler, Düsseldorf.
2. Ad. Muesmann, Architekt a. d. Technischen Hochschule, Dresden; Josef Eberz, Kunstmaler, München.
3. Prof. Michael Kurz, Architekt, Augsburg; Prof. Theodor Baierl, Kunstmaler, München.

Die Jurierung fand im Oktober zu München statt. Einstimmig wurde der Ideen-Entwurf von Prof. Michael Kurz, Augsburg, zusammen mit Prof. Theodor Baierl, München, als die geeignetste Grundlage für die endgültige Innen-Ausstattung bezeichnet und die beiden Künstler der Pfarrgemeinde zur Ausführung empfohlen.

GRABMALKUNST

In dem vom Städtischen Siedlungsamt, Abteilung Garten- und Friedhofwesen, Frankfurt a. M. erlassenen Wettbewerb wurde am 7. Oktober die Entscheidung des Preisgerichts getroffen. Eingeliefert waren für Normalgrabzeichen 190 Zeichnungen und 9 Modelle; für Christuskörper (Kruzifixe) 69 Modelle; für die Konturzeichnung eines Christuskörpers 48 Zeichnungen. In der Kategorie Normalgrabzeichen wurde von der Verteilung eines 1. Preises Abstand genommen. Je ein 2. Preis wurde zuerkannt der Arbeit mit dem Kennwort: »Kunststein und Gußeisen«, Verfasser: Josef Hartwig, Bildhauer, Frankfurt a. M., und der Arbeit mit dem Kennwort »Reihgarn«, Verfasser: Sieben-



OSTDEUTSCHE WERKSTÄTTEN NEISSE: FAYENCEKRIPPE, 112 : 28 cm

Meinecke, Frankfurt a. M.-Dortmund. Je ein 3. Preis den Arbeiten mit dem Kennwort: »Kreuzplatte«, Verfasser Architekt Fritz Weiß, Frankfurt a. M., und »Kreuzbanner«, Verfasser Professor Vocke, Kassel. Zum Ankauf wurden empfohlen die Arbeiten mit dem Kennwort »Pfalz«, Verfasser: Bildhauer R. Petraschke, Frankfurt a. M., Kennwort: »Totenmauer«, Verfasser Architekt Joachim Tabel, Frankfurt a. M., Kennwort: »Ruhe«, Verfasser: Maler und Keramiker Gottfried Diehl, Frankfurt a. M., und Kennwort »Nr. 1«, Verfasser: Klaus Meyerkassel, Kassel.

Bei der 2. Kategorie, Modell eines Christuskörpers, wurde ebenfalls von der Zuerkennung eines 1. Preises Abstand genommen, da keine der eingelieferten Arbeiten sowohl den künstlerischen als auch den kultischen Forderungen der Aufgabe entsprach. Es erhielten einen 2. Preis die Arbeiten mit dem Kennwort: »Rom«, Verfasser Richard Werner, Frankfurt a. M.-Offenbach, als beste künstlerische Leistung; je einen 3. Preis, Kennwort: »Anjo Swantje«, Verfasser Paul Egon Schiffers, Frankfurt a. M., und »Corpus in Bronce«, Verfasser Fritz Peretti, Frankfurt a. M. Je einen 4. Preis Kennwort: »St. Gereon«, Verfasser R. Petraschke, Frankfurt a. M., und Kennwort: »Nazarena«, Verfasser Gustav Warmuth, Frankfurt a. M.

Zum Ankauf wurden empfohlen die Arbeiten mit dem Kennwort: »Bleibet in meiner Liebe«, Verfasser Oskar Ufert, Frankfurt a.M.; »Erlöst«, Verfasser Lukas und Wagner, Frankfurt a. M., und »Rex«, Verfasser Karl Müller, Frankfurt a. M.

Bücherschau

ILLUSTRIERTE BÜCHER UND VERWANDTES

Vor längerer Zeit habe ich schon einmal in dieser Zeitschrift die vielleicht unbequeme Frage angeschnitten, daß es für uns Katholiken doch beschämend sei, wie gering das Interesse an einem wirklich schönen illustrierten religiösen Buche ist. Ich meine nicht jene übeln »Prachtwerke«, wie sie vor 20 bis 30 Jahren Mode waren, die in einem gepreßten Kalikoeinband unförmiger Art schlechte, nichtssagende »Illustrationen« auf noch schlechterem Papier zeigten. Die »Aufmachung« war so, daß man sich gezwungen sah, derartige Werke auf dem samtbedeckten Tische der »guten Stube« aufzulegen, damit jeder Besucher bemerken mußte, daß man sich in einer gebildeten und kunstverständigen Familie befinde! Wer bedenkt, was in den zwei bis drei letzten Jahrzehnten in Bibliophilenkreisen, die gewöhnlich nichts weniger als religiös gesinnt sind — manchmal das gerade Gegenteil —, an schönster und feinster Buchkultur geleistet wurde, der muß sich fragen, wo blieben da die katholischen Kreise, die sich damit begnügten, ihr Höchstes und Kostbarstes meist in den schundigsten Ausführungen zu besitzen? Ging es in der christlichen Buchkultur nicht ebenso wie auf dem Gebiet der übrigen Devotionalien, wo auch wirklich vermögende und gebildete Katholiken mit einem schlechten Gipskruzifix im Schlafzimmer und einer noch elenderen Heiligenfigur im Kinderzimmer ihrem höchsten Gut künstlerisch Genüge getan zu haben glaubten? Und wie viele unserer großen katholischen Verlage, besonders die der gutgehenden Gebetbuchindustrie, haben sich Mühe um etwas Künstlerisches gegeben, außer um billige, eingeklebte Reproduktionsbildchen? Auch das bedürfte einmal einer unerbittlichen Kritik, nicht nur der Einzelfälle, sondern der Gesamthaltung der deutschen Katholiken! Wir wollen im nachfolgenden einige Neuerscheinungen der letzten Jahre unter diesem Gesichtspunkt betrachten.

1. Ältere Kunst

Vielleicht das Schönste, was auf dem ganzen Gebiete in letzter Zeit erschienen ist, hat ein neutraler Verlag, der »Volksverband der Bücherfreunde«, Berlin-Charlottenburg, allerdings nur für seine Mitglieder (wenn nicht durch Vermittlung eines derselben) herausgebracht. Es ist »Des Priester Wernher drei Lieder von der Magd«, herausgegeben von Hermann Degering, Direktor der Berliner Staatsbibliothek, ein Werk eines unbekannten bayerisch-österreichischen Klerikers von 1172. Voll naiver Keuschheit und doch der Unbefangenheit einer reinen Seele besingt der Dichter die heilige Jungfrau, die Magd des Herrn. Dazu kommen die Illustrationen der Berliner Handschrift, die um 1200 entstanden sein mögen. Ja, da kann man sehen, was das Mittelalter unter Buchillustration verstand. Eine leichte Federzeichnung in Rot und Schwarz in der anmutigen Bewegtheit der damaligen Zeit. Und dann nur wenige Töne: Blau, Grün als Hintergrund, goldene Mandorlen und

wenige einfassende Balken in Gold, und doch, wie sitzt dies Bildchen in der Fläche, selbst hier in der Wiedergabe einen schönen Frakturdruckes, nicht in der Originalhandschrift. Wie gebunden und doch wie frei, wie fromm und doch wieder wie lebenswahr, wie symbolisch und doch fern jeder langweiligen Banalität sind diese Bilder. Das ist christliche Buchkunst, sicher »alte, bewährte Kunst«, denn sie kann ihre Ahnen bis in altchristliche Zeit zurückverfolgen, aber nicht alte bewährte Kunst in einem heute meist gebrauchten Sinne der absolut zeitfremden Gleichgültigkeit und Unpersönlichkeit. Das Buch ist ein kleiner Hausschatz (240 Seiten, mit 85 farbigen Bildern, M. 12.80), allerdings für empfindende Menschen, die das Religiöse auch in einer künstlerisch einwandfreien Weise zu sich sprechen lassen wollen. Die Ausstattung ist ausgezeichnet.

Wenn auch nicht ausgesprochen religiös, so sind doch in dem immer frommen Sinne des Mittelalters auch die mittelalterlichen Volksbücher gehalten, die im Holbeinverlag, München, erscheinen: 1. Äsops-Fabeln von 1475 (M. 6.—); 2. Die Historien von der Griseldis von 1473 (M. 5.—) und 3. Boccaccios Frauenbuch von 1473 (M. 10.—). Die beiden ersteren Bände sind nach den handkolorierten Holzschnitten illustriert, die in ihrer bunten saftigen Farbenfreude so gut zu der festen frühen Schwabacherschrift passen.

Was früher Volkskunst bedeutete, das mag man aus dem streng wissenschaftlichen Buche ersehen: Martin Weinberger, Die Formschnitte des Katharinenklosters zu Nürnberg. Ein Versuch über die Geschichte des frühesten Nürnberger Holzschnittes. (Verlag der Münchener Drucke, München 1925. Mit 25 teils farbigen Abbildungen auf 14 Tafeln.) Wir können hier auf die schönen, fleißigen und klugen Ergebnisse einer Spezialforschung nicht näher eingehen. Es handelt sich um sogenannte Einblattdrucke, d. h. um Einzelblätter, die von Holzstöcken abgedruckt wurden, um sie auf Jahrmärkten um wenige Pfennige als religiöse Volkskunst zu verkaufen. Die Blätter wurden dann wohl in Stuben an die Wand gehangen, auch in Bücher gelegt und geklebt. Von ihnen ist nur eine verschwindend geringe Zahl erhalten. Diese, um die es sich in diesem Buche handelt, wurden in einer Nürnberger Werkstatt geschaffen und sind dann von den Dominikanerinnen im Katharinenkloster — ebenso wie sie Teppiche wirkten und Bücher illuminierten (illustrierten) — gedruckt. Das war mittelalterliche Volkskunst, und zwar Kunst im höchsten Sinne des Wortes, einfach in der Liniensprache, bunt in der Farbwirkung, primitiv und naiv, aber von edelster religiöser Haltung, von immer wieder neuen künstlerischen Impulsen, von größter Allgemeinverständlichkeit und doch letzter künstlerischer Selbständigkeit. Wie weit ist doch unsere Volkskunst und all das, was wir jetzt mühsam als Ersatz wieder zu schaffen anfangen, von dieser ungebrochenen Einheitlichkeit entfernt!

Und nun zu zwei ganz Großen! Der Holbein-Verlag, München, hat Albrecht Dürers gestochene Passion (Kupferstichpassion) in einem kleinen handlichen Bändchen unter dem Titel »Das Leiden Christi« (M. 5.—) herausgegeben. Einer kurzen, knappen Einleitung folgen die 16 kleinen, sehr gut reproduzierten Blätter, aufgeklebt auf weißem Papier, gegenüberstehend der deutsche Text aus den Evangelien. So ist es gewissermaßen ein feinsinniges religiöses Betrachtungsbüchlein für die Kartage geworden, auch ein bedeutungsvolles Erinnerungsbüchlein für einen Erstkommunikanten. Die viel weniger bekannte grüne Passion von Albrecht Dürer liegt in einem prächtigen Albertina-Faksimiledruck als Mappenwerk vor. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien. 11 Drucke mit Einleitung in Halbpergamentmappe, M. 25.—.) Die Wiedergabe auf ausgezeichnetem Pergamentpapier ist von einer wundervollen Tiefe und Wärme in Originalgröße. In einem recht feinen Weihnachtsbüchlein hat der Verlag Ars sacra, Josef Müller, München, die Kupferstichfolge des Marienlebens von Albrecht Dürer mit dem Gesange des spätmittelalterlichen steierischen Kartäuser Bruder Philipp zusammengestellt. (Herausgegeben von Bruder Ägidius.) Die treuherzigen Verse führen gut in den religiösen Sinn der Abbildungen ein, die, in Kupfertiefdruck, jede für sich auf ein eigenes Blatt aufgeklebt sind.

Dem größten künstlerischen Zeitgenossen Albrecht Dürers ist ein neues Werk von Max J. Friedländer gewidmet, das als willkommene Jahresgabe den Mitgliedern des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft überreicht wurde: Die Zeichnungen des Matthias Grünewald (G. Grote Verlag, Berlin). Bekanntlich sind in den letzten Jahren überraschende Funde gerade von Handzeichnungen dieses tiefsten aller deutschen Künstler gemacht worden. Auf 33 Tafeln in Klischeedruck sind nun alle bis jetzt bekannten Handzeichnungen dieses einzigartigen Meisters vereinigt. Darstellungen von einer erschütternden Intensität des Ausdrucks und seien es auch nur die gerungenen Hände des hl. Sebastian. Hier kann man erst sehen, was Kunst im letzten und höchsten Sinne des Wortes ist, allerdings Kunst, wie sie nur in den letzten Spitzen erklommen wird.

Nicht zu dieser letzten Höhe führt das Gebetbuch »Jesus unser Weg, unsere Wahrheit und unser Leben.« Alte Gebete für die neue Zeit ausgewählt von Domkapitular Msgr. Dr. Michael Hartig (Kathol. Volkskunstanstalten, A.-G., München). Das Gebetbuch ist mit zahlreichen Bildern in Offsetdruck nach den Stichen Augsburger Graphiker des 18. Jahrhunderts geschmückt. Auch Druck und Einband sind geschmackvoll im Geiste dieser Zeit. Damit ist eine alte Tradition aufgenommen, wie sie uns aus alten Gebetbüchern so herzerfreuend entgegentritt. Aber warum bei dieser historischen Tradition stehen bleiben? Hätte nicht mehr wie einer der Gebetbuchverleger, die keine schlechten Geschäfte machen, nicht die innere Verpflichtung, auch einmal einen modernen Künstler aus dem Geiste unserer Zeit heraus ein Gebetbuch illustrieren zu lassen? Nicht jene billigen, banalen Illustrationen zu Kindergebetbüchern, sondern wie sie etwa einer frommen Frau und Mutter religiöse Nahrung ebenso wie das gedruckte Wort sein können!

Da gibt vor kurzem Herder in Freiburg ein »Altes Testament in Auswahl« mit Anmerkungen von Simon Weber heraus, eine gute, praktische, billige Volksausgabe. Aber warum schmückt man diese Ausgabe mit 20 Bildern nach Schnorr von Carolsfeld? Ich habe nichts gegen diese Bilder an sich. Sie haben eine



OSTDEUTSCHE WERKSTÄTTEN, NEISSE: FAYENCEKRIPPE. HÖHE DER FIGUREN 8—10 cm

gewisse historische Ehrlichkeit und Sachlichkeit. Aber hat diese klassizistische Art noch viel mit unserer Auffassung zu tun, wo wir doch gerade das Alte Testament historisch und als Gottes Schikkung anders erleben als etwa die Romantikerzeit? Sollte man unserer Zeit die optische Einführung nicht aus einer andern Grundeinstellung vermitteln können?

Etwas anders ist es, wenn sich Text und Abbildung zeitlich deckt, wie dies in dem schönen Betrachtungsbuch »Der stumme Jubel«, ein mystischer Chor (Bonner Buchgemeinde, Jahresreihe 1926, Bd. 2, für Mitglieder M. 3.—), der Fall ist. Eine Anthologie religiös-mystischer Art, von Paulus bis Newman, ist erstrebt, nicht ein ungeordnetes Konglomerat von Einzelansprüchen, sondern ein Zusammenfassen unter ganz bestimmten betrachtenden Gesichtspunkten. Beigegeben sind 8 Kunstblätter nach alten Handschriften, nach Duccio und Giotto. Hier verstärkt der symbolisch-mystische Geist der mittelalterlichen Künstler ohne Zweifel den Gesamteindruck dieses würdigen und für religiöse Literatur vorbildlichen Buches.

Der Verlag Josef Müller, München, gibt eine Reihe von Tiefdruckbüchern heraus, die vor allem Werke von Gustav Doré, dem berühmten französischen Künstler, bringen. Es handelt sich um Dantes Göttliche Komödie (135 Bilder mit Einführung und Text, Gr.-4⁰, geb. M. 15.—), um Miltons Verlorenes Paradies (51 Bilder, sonst ebenso, M. 12.—) und Coleridge-Freiligrath, Der alte Matrose (38 Bilder, sonst ebenso, M. 8.—). Man hat Doré lange Zeit unterschätzt, besonders in der Zeit des krassesten Naturalismus. Man wird auch heute mancherlei Bedenken gegen theatralische Übertreibungen, Maßlosigkeiten und ähnliches haben dürfen. Gegen die Illustrierung von Dantes Commedia, 1861 bis 1865 entstanden, die damals einen ungeheueren Siegeslauf durch die ganze gebildete Welt nahm, wird man am wenigsten Bedenken haben. Die ungeheuere Phantasie, die romantische Universalität, selbst manchmal das Grandiose lassen auch heute noch Dorés Werk als einer bedeutenden Schau Dantesker Gedanken seinen speziellen Wert. Ähnlich sind auch die Illustrationen zu Miltons Paradies zu beurteilen. Die Wiedergabe der ursprünglichen Holzschnitte in Tiefdruck ist gut. Eine Frage für sich wäre, wie hat Doré auf unsere christliche Kunst in Westeuropa eingewirkt? Nach meiner Kenntnis hat man noch nie danach gefragt, und doch glaube ich, daß sein Einfluß in manchen guten wie schlechten Seiten bis in unsere Tage hereinwirkt.

2. Zeitgenössische Kunst

Aber wird schließlich bei uns Katholiken auch auf dem Gebiete der Illustrationskunst nicht zuviel in alter Kunst getan? Wäre nicht manchem Verleger etwas mehr Kühnheit und Wagemut für unsere heutigen Künstler zu wünschen, selbst wenn mehr Risiko damit verbunden ist?

Darf ich da auf ein kleines, feines Holzschnittwerkchen aufmerksam machen, das eine lange Wanderschaft zu Verlegern antreten mußte, bis sich seiner die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«, E. V., München, annahm. Ein Weihnachtsbüchlein »Von Gottes Friedekind«, 30 Holzschnitte von Berta Schneider mit begleitendem Text nach dem altsächsischen Heliand in der Übertragung von Albert Freyke. Das ganze Werk in Bild und Text wurde von der Künstlerin in Holz geschnitten und gesetzt. In der einen Ausgabe sind die Holzschnitte handkoloriert (handkoloriertes Exemplar in Pergament M. 25.—, schabloniert-koloriertes M. 6.—, unkoloriert M. 5.—, Kommissionsverlag der D.G., München). Eine innige, feine, naive Kunst, gewiß im Zusammenhang mit altdeutschen Arbeiten, aber doch in einer ganz persönlich-modernen Art. Und was besonders daran zu schätzen ist, die Bilder sind nicht äußerlich in deutsches Gewand gekleidet, sondern ihre echte Religiosität quillt aus einer deutschen Tiefe, die manchmal unbeholfen und eckig sein mag, aber auch ebenso gerade, treu und verlässig ist. Volkskunst ohne Süßlichkeit. Aber gerade das letztere mag mancher Kritiker der bedeutenden graphischen Kunst Berta Schneiders vermissen.

Auch ein empfehlenswertes Weihnachtsbüchlein, aber in Reproduktionstechnik, ist: »Und

hat ein Blümlein bracht.« Von U. L. Frau und ihres zarten Söhnleins gnadenreicher Geburt. Bilder und Geschichtlein, gezeichnet von Angelicus M. Beckert, O.P., geschrieben von Heinrich Federer. (Ars sacra, Josef Müller, München. Mit 15 Bildern, M. 5.—). Künstler und Dichter stehen in einer seltenen innern Verbundenheit zusammen. Die gefühlvollen, märchenhaften Schöpfungen Beckerts und die warmen, besinnlichen Worte Federers geben den Gleichklang, beide erzählend, ausschmückend, für das Gemüt sprechend, aber doch nicht geschwätzig, nicht ins Alltägliche gehend, sondern beide in einer innern künstlerischen Zielstrebigkeit. Kunst, und zwar wirklich religiöse, für Kind wie Volk.

Ein drittes Weihnachtsbüchlein betitelt sich: »Unter der Palme«, gedichtet von F. M. Weber, illustriert von M. Olympius Schweizer, B.M.V., Altötting (Verlag Ars sacra, München, M. 3 .—). Die begleitenden Scherenschnitte bewegen sich in der Linie einer dekorativen Anmut.

Aus Anlaß des Jubiläums des hl. Franziskus liegen vier illustrierte Werke vor. »Reigen um St. Franz von Assisi«, Lieder aus dem franziskanischen Frühling haben dankbare Söhne aus dem Münchener Kloster übersetzt und zusammengestellt und mit drei Linoleumschnitten geschmückt. (Verlag Franz X. Seitz, München.) Es sind bekannte und weniger bekannte Lieder, sehr schön gedruckt in Antiqua. Von den drei Linoleumschnitten ist besonders das Brustbild des hl. Franz eine tiefempfundene Arbeit.

Einfacher gehalten ist die Schrift »Gepriesen seist Du, mein Herr«, Lieder aus dem Leben und Geiste des Heiligen von Assisi. Von Siegfried Schneider, O.F.M. (Verlag B. Kühlen, M.-Gladbach), Scherenschnitte von P. Gregor Hexges, O.F.M. Gewiß sind die Scherenschnitte in manchem dem liebevollen Wesen des Poverello angepaßt, doch entbehren sie auch nicht ganz der Gefahr dieser Technik, nämlich des kunstgewerblich Spielerischen. Scherenschnitt ist im allgemeinen eben häuslich-einmalige Kunst. Der Reiz geht bei der Reproduktion nur zu leicht verloren.

Am gewichtigsten tritt das Buch »St. Francisci Blütengärtlein Fioretti«, verdeutscht von Franz Kaulen, mit Einführungsworten von Heinrich Federer, auf. (Bonner Buchgemeinde, M. 8.—.) Bilder und Buchschmuck sind von einem jüngeren schlesischen Maler, Alfred Gottwald, der jetzt in den Rheinlanden lebt, gefertigt. Es handelt sich zweifellos um einen ernst strebenden, religiös tief empfindenden Künstler, der das Liebenswürdige wie das Wunderbare, das mystisch Versenkte wie das gütige Ausströmen des Heiligen erfaßt. Man hat irgendwo gegen dies Buch Vorwürfe erhoben, als ob es einem Häßlichkeitskult fröne. Das ist in diesem Falle unangebracht. Natürlich wer im »Poverello« einen anmutig frisierten und theatermäßig idealisierten Helden sieht, dem mag manches bedenklich vorkommen. Aber Franziskus hat sich doch die Armut in der härtesten Form als Braut erwählt, seine Genossen waren Leute zum Teil aus den untersten Schichten. Sie waren Gott sei Dank keine »ästhetischen« Heiligen, sondern wahre Nachfolger Christi. Wer in diesem Sinne die Abbildungen betrachtet, wird gerade in dieser äußeren Unansehnlichkeit, aber in der dafür um so größeren inneren Demut, Frömmigkeit und Hingabe den franziskanischen Geist finden. Die Illustrationen sind buchgemäß gut eingefügt, teilweise Ganzbilder, teilweise nur als Initialen und Vignetten. Manchmal finde ich in den Darstellungen einen gewissen Widerspruch von Stilisierung und Naturalismus. Die Ausgleichung ist nicht in allem geglückt. Fraglich bleibt auch, ob die dunkle Tuschmanier mit den roten Lichtern völlig einer Illustration entspricht. Einzelne Bilder werden dadurch zu kompakt und schwer. Bei den Vignetten, die in Strichmanier gegeben sind, scheint mir das Künstlerische im Illustrativen, aber auch im Stil höherstehend zu sein. Die Ausstattung befindet sich auf einer bemerkenswerten Höhe. Leider decken sich die Doppeltondrucktafeln bei manchen Abbildungen (wenigstens in meinem Exemplar) nicht völlig, was den künstlerischen Eindruck natürlich benachteiligt.

Auch eine Franziskusausgabe ist »Christi Kreuzweg« eine Jubiläumsgabe in Bild, Wort und Schmuck von P. Josef Büttgens, S.V.D. (Verlag B. Kühlen, M.-Gladbach, M. 2.—). Es handelt sich um Kreuzweggebete, die auf der Gegenseite Halbbrustbilder in Federzeichnung begleiten. Mit Recht sagt der Verfasser in der Einleitung, daß nicht nach gefälliger Form gesucht worden sei, sondern der leitende Gedanke das Gesetz der Gegensätze war. Das ist ja die religiöse Trostlosigkeit und die künstlerische Langeweile so vieler durchschnittlicher Kreuzwege, daß sie eben kein »Leidensweg« sind, sondern im besten Fall ein schlecht aufgeführtes »Passionsspiel«. Religiös wie künstlerisch entspricht die strenge Art dieses Büchleins sicher tiefer und echter seinem Zweck.

Die Geschichte der hl. Juliane von Lüttich, der Künderin des Fronleichnamsfestes, und ihrer Freundin, der Reklusin Eva, erzählt Agnes Ernst in dem Büchlein »Zwei Freundinnen Gottes«. (Freiburg, Herder & Co., geb. M. 3.20.) Der verhaltenen, volkstümlich und poetisch feinfühligen Sprache entsprechen völlig die knapp gefaßten Figuren-Initialen, die sozusagen den Grundakkord eines jeden Kapitelchens mitklingen lassen. Keine große Kunst, aber eine beseelte. Die Gesamtausstattung des Büchleins befindet sich auf einer vorbildlichen Höhe und läßt auch im Hinblick auf manch anderes erhoffen, daß unsere katholischen Verlage immer mehr Buchkultur pflegen werden.

Und nun zu zwei ganz modernen Werken. Der Dom. Zehn Holzschnitte von Max Thalmann. (Verlag Eugen Diederichs, Jena, M. 7.50.) Als Einleitung ist die kleine Abhandlung von Meister Eckehart »Von der Vollendung der Seele« vorausgeschickt. Die Holzschnitte, von denen auch eine Originalausgabe um M. 125.— erschienen ist, muß man nach zwei Seiten scheiden. Einmal der rein künstlerisch-technische Eindruck: in einem regelmäßig getragenen Rhythmus teilt sich die Fläche in Schwarz und Weiß, etwa in der Art moderner splitteriger ornamentaler Glasfenster. Die Fläche erhält für den ästhetisch Empfindenden ein geheimnisvolles und doch gesetzmäßiges Fluidum von musikalischer Wirkung. Anders ist die inhaltlich-geistige Wirkung. Gotische Räume von unendlicher Raumtiefe, darüber Gestalten wandelnder, betender, betrachtender, ekstatischer Mönche, aber alles in einer sozusagen linearen Unbestimmtheit. Gewiß, das Mystische lebt auch hier, aber gerade wenn



CECCHINO DA PIETRASANTA, WEIHNACHTEN. MARMOR

ROM, SANTA MARIA MAGGIORE, KRIPPENKAPELLE, ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS
AUS »BERLINER, DENKMÄLER DER KRIPPENKUNST«. PHOTO ALINARI. (VGL. S. 64)

man Eckehart als Einführer zitiert, muß man sagen, daß immer in Eckeharts Mystik ein Konkretes, Ruhendes gesucht wird. Und hier finde ich den geistigen Widerspruch, der dann ins Künstlerische übergreift. Thalmanns Mystik ist monistisch, Eckeharts Mystik christlich. Eckehart sah unter Schleiern das Seiende, bei Thalmanns optischen Schöpfungen verschwindet das Seiende. Es ist eben doch eine nicht überbrückbare Spannung zwischen mittelalterlicher Mystik und moderner, manchmal zu intellektueller Sehnsucht danach.

Dieser zeitgegebene Widerspruch erweckt bei Thalmann Anteilnahme, ja sogar sympathisches Mitgefühl. Ganz anders bei Alfred Kubin, 20 Bilder zur Bibel. (München, R. Piper & Co., M. 20.—.) Kubin, der Traumwandler, Gespensterseher und Mordgeschichtenerzähler, wählt zwanzig Szenen aus der Bibel, um sie zu einer Sensation, einem Spektakelstück, zu einer Moritat zu machen. Bei den gewählten Szenen aus dem Alten Testament liegt es zum Teil schon am Inhaltlichen: Kain, Loth und seine Töchter, Joseph und Potiphar, Moses im Zorn, Jezabel, Haman am Galgen, David und Goliath. Aber auch bei den Bildern des Neuen Testaments wird das Grausige in den Vordergrund gerückt, selbstverständlich beim bethlehemitischen Kindermord, aber auch bei einer Taufe Christi, dem barmherzigen Samariter, Maria Magdalena, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Petri Verleugnung, dem furchtbaren Golgatha, bei dem der Künstler wenigstens noch so viel Takt hatte, den Leichnam Christi im Hintergrund forttragen zu lassen. Diese entgöttlichten Bilder sind einfach furchtbar, entsetzenerregend, schwelgend in der verzerrten Häßlichkeit, brutal, im mildesten Ausdruck pathologisch. Hier kann man eine gewisse Linie der Modernen bis zum Äußersten, Überspanntesten, Groteskesten sehen, und erschütternd ist, daß diese Richtung nicht bei der Gosse, dem Wirtshaus und noch Schlimmerem bleibt, sondern seine Hand — im Wahnsinn oder im Frevel — zum Heiligsten ausstreckt. Ich verkenne die künstlerischen Qualitäten dieser Blätter keineswegs, das nervös Zuckende der Linie, die Ausdruckskraft, die Phantasie, die ungeheuerliche Konzentration. Aber irgendwo ist auch der Kunst eine Grenze gezogen, und hier kann man nur rufen: »Hand weg von dem, was noch Millionen und Millionen heilig, rein und wahr ist!« Ich bedauere nur das eine, daß ich nicht wagen kann, eines dieser Bilder hier zu bringen, damit so viele Rufer im Kampfe sehen könnten, wo die Linie des Zulässigen gezogen werden muß, nicht dort, wo ein fühlender Christ auch den Schmerz, das Leid, die Entstellung und irdische Häßlichkeit als Künstler mitsprechen lassen muß, sondern dort, wo krankhafte Willkür das Heilige in den Staub zieht.

Schließen wir nicht mit diesem Eindruck, sondern mit dem Gedanken, gerade in der kommenden Weihnachtszeit der wirklich religiösen Kunst nicht zu vergessen. Es wäre das eine Aufgabe für viele!

Georg Lill

Rudolf Berliner, Denkmäler der Krippenkunst. Zirka 15 Lieferungen, jede mit 8 großen Tafelbildern. Augsburg, Dr. Benno Filser, G. m. b. H. Jede Lieferung M. 4.—.

Wir haben über dieses wichtige Monumentalwerk schon im vorigen Jahrgang XXIII, S. 99, berichtet. Inzwischen sind fünf Lieferungen erschienen, die große Krippen dann aber auch zahlreiche Einzelfiguren aus den Beständen des Bayerischen Nationalmuseums in ausgezeichneten Reproduktionen brachten. Von Lieferung 6 an wird ganz neues, fast ausschließlich unveröffentlichtes Material publiziert werden, das Dr. Berliner in mehrmonatlicher Studienreise in Italien sammelte. Es werden erst die einzelnen großen Krippenkünstler Italiens in Einzelaufnahmen folgen, dann aber die frühe Krippenentwicklung vom 13. bis 16. Jahrhundert, wesentlich die feststehende Krippe Umbriens, der Abruzzen, Roms, dann die späteren großen Aufstellkrippen aus Sizilien, Neapel, Rom, Bologna, Venedig, Genua, denen sich dann deutsche und Tiroler Haus- und Kirchenkrippen anschließen werden. (Wir bringen in diesem und dem nächsten Hefte zwei Aufnahmen bisher unpublizierter Krippen aus diesen kommenden Mappen.) Damit erweitert sich der Umfang des Werkes zu einer ganz neuen Schau, die völlig unbekannte Gesichtspunkte zur Entstehung und Entwicklung der Krippe, aber auch zu ihrer bisher nicht genügend gewürdigten künstlerischen Bedeutung bringen wird. Infolgedessen haben an diesem Werke alle der so überaus zahlreichen Krippenfreunde Interesse.

Georg Lill

Mitteilungen der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ E. V.

Für die Jurywahlen 1928 sind die von mindestens zehn Künstlern unterzeichneten Wahlvorschläge bis spätestens 30. November bei der Geschäftsstelle, Wittelsbacherplatz 2, einzureichen. Vorzuschlagen sind je zwei Architekten, Maler und Bildhauer nebst je zwei Ersatzmännern.

Die Vorstandschaft.

STIPENDIUM

Aus der am 5. Mai 1921 errichteten Prof. Georg-Busch-Stipendienstiftung in München kann zum erstenmal ein Stipendium im Betrag von RM. 188.— verliehen werden.

Das Stipendium wird an einen »deutschen, würdigen, strebsamen, katholischen Künstler, Maler oder Bildhauer« verliehen, der »seine Lebens- und Arbeitskraft in den Dienst der religiösen Kunst auf den Grundlagen des katholischen Glaubens stellt«.

Unter mehreren Bewerbern haben die Nachkommen des Stifters oder seiner Geschwister den Vorrang, im übrigen Bildhauer den Vorzug vor Malern.

Schriftliche Bewerbungen (mit einem kurzen Abriß des Lebensganges und mit Mitteilungen über Arbeiten und Schöpfungen) sind bis 6. Dezember 1927 beim unterzeichneten Vorsitzenden der Vermögensverwaltung der Stiftung, München, Rückertstraße 9/I, einzureichen.

Gleichzeitig wird eingeladen zur Teilnahme an einer hl. Messe, die in der St. Paulskirche am St. Luciatag, 13. Dezember 1927, früh 7 Uhr, zum Gedächtnis verstorbener christlicher Künstler gelesen wird.

München, den 18. Oktober 1927.

Stiftungsverwaltung:
Martin Graßl.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





Matthäus Schiestl
Weihnacht im Stall



CLEM. HOLZMEISTER-WIEN: ENTWURF EINER KIRCHE MIT PFARRHAUS U. JUGENDHEIM IN WIEN XIX

DIE KIRCHLICHE KUNST DER GEGENWART UND DAS KATHOLISCHE VOLK

REDE GEHALTEN AM 6. SEPTEMBER 1927 AUF DER 66. KATHOLIKEN-VERSAMMLUNG ZU DORTMUND VON GEORG LILL

In der ewigen Stadt Rom steht über dem wilden Trümmerfeld der denkwürdigsten Stätten des heidnischen Altertums, über dem Cirkus Maximus, den Kaiserpalästen, dem Forum, hoch auf dem Aventin, weit von dem Lärm der heutigen Weltstadt eine stille, hehre, strenge Basilika: Santa Sabina. Der Adel klassischer Schönheit lebt über Jahrtausende in der langen Flucht dieser Wände, der rhythmischen Wiederholung ganz einfacher, dafür um so eindringlicherer monumentaler Motive, wie in dem gleichen Fortschreiten der Säulen und der ruhigen Klarheit der von Marmorplatten gedämpften Fenster. Klassischer Geist hat sich hier mit der asketischen Strenge frühchristlicher, benediktinischer Richtung zu einer unvergeßlich keuschen, männlichen Beherrschtheit, zu einem von Augustinischer Philosophie getragenen Gottesbewußtsein, zu einem Kultraum einzigartiger liturgischer Prägung vermählt.

Wer sich von dem heute so einsamen Hügel des Aventin eilig wieder hinuntertragen läßt, mitten in das Herz des heute pulsierenden Roms, etwa auf den Korso, und dort eine der zahlreichen Kirchen betritt, sei es San Carlo, San Marcello, San Gesu e Maria, ganz zu schweigen von den großen barocken Prunkkathedralen, sieht sich plötzlich einer ganz anderen Welt gegenüber. Wo in Santa Sabina Ruhe, Friede, Sammlung war, ist hier drängende Fülle, Gold und farbiger Marmor, geheimnisvolle Ströme mystischen Lichtes, eine Unzahl von Altären, von Nischen, Bildern und Figuren auf Altären und Konsolen. Von Emporen und Grabmälern schauen Köpfe längst verstorbener Stifter, als ob sie heute noch ihre Rechte geltend machen wollten. Der Reichtum der künstlerischen

Motive, aber ebenso der religiösen und sakralen ist ein ungeheurer und verwirrender. Die ekstatische Idee einer über alles triumphierenden Kirche macht den geistigen Hintergrund dieser Kunst aus. Wie viele haben diesen ungeheuren Gegensatz katholischer Kulträume in Rom mit Bewußtsein erlebt? Kritische Köpfe skeptischer Art, die mehr von außen als von innen an dieses seltsame Phänomen herantreten, haben ihn schon empfunden und gerade an solchen Erscheinungen den Beweis erbracht gesehen, daß die katholische Kirche im Laufe der Jahrhunderte grundsätzlich eine andere geworden sei. Der naive katholische Rompilger wird in ihnen allen überhaupt nur das Gotteshaus erleben, wenn ihn auch das eine zu einem ernsteren und schuldbewußteren, das andere zu einem befreienden und erhobenen Beten stimmen wird. Dem gebildeten, überzeugten Katholiken jedoch ist in dem sinnenfälligen Erlebnis der Kunst vielleicht zum erstenmal lebendig und fast erschreckend, dann doch wieder erhebend und begeisternd zum Bewußtsein gekommen, mit welch souveräner Macht seine Kirche das scheinbar Gegensätzlichste in sich zu vereinen weiß, wie sie aus Gefühlen, Empfindungen und Stimmungen aller Zeiten, aller Völker, aller Temperamente das eine herauszukristallisieren weiß, was unsere erste und letzte Aufgabe ist: das Hinführen zu Gott, das Erleben Gottes in der für uns eindringlichsten Form.

Das Erleben Gottes in der für uns eindringlichsten Form nicht nur in Wort und Lehre, sondern auch in der optisch-symbolischen Vorstellung mit irdisch unzulänglichen, aber doch künstlerischen Mitteln. Jede Zeit hat nach dem künstlerischen Ausdruck ihrer Gottesidee gerungen, jede mit Anspannung ihrer höchsten künstlerischen Kraft, keine mit absoluter erschöpfender Vollkommenheit und alles umspannender Harmonie, weil dies eben keine irdische Möglichkeit sein kann. Wo eine Zeit als Schönheitsideal Klarheit und Erhabenheit suchte, glaubte es die andere in der mystischen Versunkenheit, dem Schmerze und der geheimnisvollen Gnadenfülle zu erblicken. Eine dritte sah das irdische Symbol des ewigen Jerusalems als die feste unbesiegbare Burg des Herrn, während eine konträre Auffassung sie in dem jubilierenden, rauschenden Glanz strahlender, alles übersteigernder Herrlichkeit schildern wollte. Keiner dieser Kunststile gibt den ganzen Glanz, den ganzen geistigen Gehalt der Gottesidee, jede sieht die Gottesidee nur in einer ganz bestimmten Perspektive. Aber niemals hat die Kirche in sektiererischer Verengung sich auf einen einzigen Ausdruck festgelegt, sondern sie hat unerschütterlich in ihrem Wesensgehalt, ihrer Lehre und ihrem Dogma, doch der menschlich flutenden und schwankenden Zuneigung in der äußeren Ausprägung den Zeiten und Nationen den ungehemmtesten Raum gelassen. Bramante konnte in Italien nach einem neuen Stil suchen, als man in Deutschland die letzte Blüte der Gotik, die Hallenkirche, gestaltete. Und heute kann man in Anam christliche Kirchen in völlig ostasiatischer Auffassung erstehen sehen, während wir — wie soll ich sagen? — von dem überkommenen Erbgut unserer Väter zehren!

Gilt der alte katholische Grundsatz in Fragen christlicher Kunst, daß der unveränderliche Ideengehalt des Christentums sich in zeitgeforderter Prägung offenbaren dürfe, heute nur für Ostasien und nicht auch für uns Europäer? Wie seltsam das Erschrecken in weiten Kreisen des deutschen katholischen Volkes, wenn heute jüngere katholische Künstler und Architekten nach einem Ausdruck kirchlicher, religiöser, christlicher Gesinnung und Erlebens in den Formen unserer Zeit suchen? Und doch ist heute dies und nur dies die beängstigende, aber frohe Frage, das drängende, nimmerruhende Problem: Kommen wir aus dem Gesamtelend einer nur retrospektiven Kunst, eines nur nachtastenden Empfindens heraus, leben wir nur von den Bildern, Vorstellungen, den Symbolen und Begriffen, die starke Zeiten vor uns geschaffen, oder können wir selbst Neues hinzufügen, das die Spiegelung dessen ist, was uns Menschen des 20. Jahrhunderts die göttliche und kirchliche Lehre als ureigenstes Erlebnis bedeutet? Man konnte auf Katholikentagen früherer Jahrzehnte darnach fragen, wie wir unseren christlichen Künstlern helfen können, wie wir Schund und Kitsch aus den Kirchen entfernen müssen, wie wir christentumsfeindliche und amoralische Bestrebungen moderner Kunst bekämpfen sollen. Heute müssen wir Willenskraft und Schaffenskraft des ganzen katholischen Deutschlands auf einen viel zentraleren, viel folgenschwereren, viel schwieriger zu bewältigenden Punkt wenden: wollen wir wieder schöpferisch eintreten in eine Zeit- und Weltkultur schaffende Kunstbewegung, wollen wir die alte ruhmvolle Fahne der katholischen Kirche, die fünfzehn Jahrhunderte von 300—1800 eigentliche Trägerin europäischer Kunstgesinnung war, wieder aufnehmen, oder wollen wir uns völlig in ein erbärmliches Ghetto eines



MICHAEL KURZ-AUGSBURG: ST. ANTONIUSKIRCHE IN AUGSBURG, EINGEWEIHT 1927
AUSSENANSICHT, NORDWESTECKE. KLINKERZIEGELBAU

sentimentalen, kraftlosen Historizismus zurückziehen und andere dort bauen lassen, wo wir Jahrhunderte gesät und geerntet?

Auf diese Frage höre ich schon die unerschöpfliche Fülle von Zweifeln und Einwendungen, wie sie mir und anderen seit Jahren aus Zeitungen und Zeitschriften, aus geschriebenen und gesprochenen Worten entgegenschallen. Ich kenne die Sorgen berufener Hüter des Heiligtums; ich kenne die Zweifel alter erfahrener Künstler; ich kenne den konservativen Sinn weiter katholischer Volkskreise; ich weiß, daß die Lage der Kirche heute wirtschaftlich anders ist als vor Jahrhunderten; ich weiß, daß ein beängstigender Prozentsatz der Gebildeten, der Schöpferischen, der Geistigen seine Arbeit nicht mehr in den Dienst der Kirche stellt, weil er nicht mehr mit ihrem Geiste verbunden ist. Aber ich weiß auch um Kleinmut und Kleinlichkeit so vieler, um die Konkurrenzsucht so mancher, um das mangelnde Verständnis für kulturelle und künstlerische Fragen, um den hämischen Haß gegen alles, was sich an Jungem, Hoffnungsvollem regt. Über Einzelheiten lassen Sie mich schweigen, darüber können Sie in Ihrer eigenen Umwelt der Belege genügend sammeln.

Wenn ich trotz vieler niederdrückender Momente, in ständig wachsendem Optimismus dem diesjährigen deutschen Katholikentage den Wegweiser für den Gang christlicher Kunst auf ein ganz bestimmtes Ziel richte, so geschieht das nicht aus theoretischen und akademischen Überlegungen, nicht aus bloßer Sehnsucht nach vergangener Herrlichkeit, die schon im Beginne an den harten Realitäten scheitert, nein, wir haben heute schon die verheißungsvollen Anfänge, die kraftvollen Keime eines neuen Kunstwollens auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst. Heute kann man nicht mehr resigniert, wie noch vor einer Generation sagen: Wir haben keine andere Möglichkeit, als in irgendeiner historischen Stilart zu bauen. Kirchenbauten neuer Gesinnung finden Sie heute am Rhein und an der Donau, am Lech wie am Main, in Württemberg und Westfalen. Manche von ihnen schon vollendet, viele von ihnen im ersten Stadium des Entstehens. Die tatsächliche Auseinandersetzung mit dem schwierigen Problem ist vorhanden. Nicht mehr Träume, sondern Tatsachen nötigen uns Stellung zu nehmen, ablehnend oder zustimmend, mit harten lieblosen Schlagworten verdammend oder mit verstehenden, wenn auch kritischen Worten fördernd.

An dieser Stelle, in der kurzen Spanne der mir bemessenen Zeit, kann es nicht meine Aufgabe sein, Ihnen das ganze Problem einer neuen kirchlichen Baugesinnung zu entrollen. Für Einzelheiten muß ich auf die Fachzeitschriften und Tagesblätter verweisen. Wie ich überhaupt in diesen Ausführungen jede Stellungnahme zu Einzelfällen absichtlich vermeide; denn uns darf nur die große Linie interessieren. Einige Kardinalpunkte sind dafür um so klarer herauszuschälen.

Brauchen wir überhaupt eine neue kirchliche Architektur? Viele meinen, das wäre eben auch wieder einmal eine hypermoderne Forderung. Wir hätten die alte, bewährte Kunst, die glänzenden Vorbilder aller Jahrhunderte, die die Schönheit in allen Möglichkeiten erschöpft hätten. Jeder könne herauswählen, was ihm behage, und in den großen Städten könnten wir in jeder Vorstadt einen anderen Baustil bevorzugen, so daß wir alle Möglichkeiten kirchlichen Bauens vor uns hätten. In den kunstgeschichtlichen Handbüchern könnten wir uns ohne Schwierigkeit alle Möglichkeiten auswählen. Wer so spricht — und nur zu viele haben in den vergangenen Jahrzehnten so gedacht und gehandelt —, geht nur von intellektueller Büchergelehrsamkeit, aber nicht vom schöpferischen Zentralpunkt an die Kunst heran. Die auch für uns vorbildliche Vergangenheit hat keine illustrierte Kunstgeschichten gekannt; aber in ihrer Seele sind zuerst die Ideen neuer Werke, neuer Schöpfungen geboren worden, in den Seelen derselben Menschen, die mit offenen Augen die Schönheiten der Werke ihrer Vorfahren getrunken haben, die aber dem, was sie schufen, von ihrem eigenen Herzblut mitgaben. Nicht das wählende, sichtende Geschmäcklertum hat damals bestimmt, wie man baut, malt, meißelt, sondern der drängende Puls der Zeit hat von Generation zu Generation im engsten geistigen Zusammenhang mit den breitesten Schichten des Volkes, vom Papst und Kaiser bis zu Bürger und Bauer die künstlerische Sehnsucht festgelegt. Unsere christliche und kirchliche Kunst kann erst dann wieder völlig gesunden, wenn allen ein gleiches künstlerisches Zeitideal als Ziel vorstrebt, wenn man den Künstler nicht deshalb wählt, weil er am geschicktesten in dem oder jenem Stil imitieren kann, diesem oder jenem Meister am nächsten kommt, sondern weil seine schöpferische Begabung am ersten verspricht,



HANS HERKOMER-STUTTGART: ST.-AUGUSTINUSKIRCHE IN HEILBRONN
EINGEWEIHT 1926
INNENANSICHT. DECKE MIT HOLZLAMELLEN (ZOLLINGER-GEWÖLBE)

der Zeit ein undeutlich gefühltes Ideal hinzustellen, sein Volk in jene Spannung hineinzutreiben, der erst das vollendete Kunstwerk die ersehnte Lösung gibt. Gerade der Kampf um ein gemeinsames Ideal wird in Zukunft die Möglichkeit geben, die eigentlich schöpferischen und genialen Kräfte, die in Zukunft so selten sein werden wie in der Vergangenheit, aus der Schar der nur begabten, geschickten Mitläufer herauszuschälen und ihnen die vorbildlichen Aufgaben der Zeit anzuvertrauen. Jeder Kunstperiode war die Architektur nicht nur Führerin in den äußeren Formen, sondern in der inneren Vergeistigung und Beseelung. Die Architektur muß den anderen Künsten Platz, Maß und Haltung geben. Der teilweise grenzenlos individuellen, dann wieder geschmäcklerisch bestimmten Ziellosigkeit religiöser Malerei, Plastik und Kunstgewerbe wird eine neue starke Architektur erst den notwendigen Zusammenhalt geben, in dem zwar persönliche Temperamente zur Geltung kommen können, aber eben nur in den vom Gesamtgefühl bestimmten Grenzen. Noch schärfer und folgenkräftiger würde ein neues Kunstwollen dem Pfuschertum, dem Kitsch und Schund zu Leibe gehen, da nicht in billigen, geistlosen Wiederholungen und Abformungen die Schönheit gesucht würde, sondern in der schöpferischen Neugestaltung.

Viele, vielleicht sogar alle werden prinzipiell einem neuen Baustil nicht abgeneigt sein; denn schließlich muß auch der intellektuell Verbildetste zugeben, daß das, was früheren Jahrhunderten recht war, uns billig sein könnte. Erst recht in der katholischen Kirche dürfte für den subjektivistischen Vorteil eines wählerischen Suchens nach dem Stil von Fall zu Fall weniger Verständnis sein, gegenüber der solidarischen Zielsetzung einer ganzen Generation. Das, was viele abschreckt, ist das Wollen der neuen Kunst, wenigstens so wie man es ihnen begreiflich zu machen sucht. Die neue kirchliche Baukunst geht parallel mit einer neuen, profanen Baugesinnung. Das allein stößt manchen Ängstlichen ab. Er sieht oder will nur sehen die dem Christentum feindliche Kunst- und Kulturgesinnung und meint, von dort könne nichts kommen, was dem Sakralbau gezieme. Übersehen wird dabei, daß die altchristliche Baukunst nicht nur einzelne Formen, sondern die wesentliche Grundgestalt ihres Kultgebäudes einem dem Christentum, seiner überirdischen Heilsidee und seinen sittlichen Anschauungen zum mindesten ebenso diametralen Kunst, nämlich dem antiken Palast- und Thermenbau entnommen hat. Ebenso wird übersehen, daß die barocke Prunkkirche sich im ständigen Austausch mit dem Palastbau ihrer Zeit, wie die romanische Basilika mit dem Burgenbau, entwickelte. Jeder christlich-kirchliche Stil ist im engsten Zusammenhang mit profanen Baulösungen entstanden, und unsere stolzen und kühnsten Meister der Münster und Kathedralen haben mit denselben künstlerischen Formen um die Bewältigung weltlicher Aufgaben gerungen. Im Gegenteil, gerade daß die neuere kirchliche Baukunst wieder im engsten Zusammenhang mit der profanen Architektur um eine zeitgemäße Formensprache ringt, gibt uns die Gewähr für einen gesunden Boden, für die Spannkraft einer notwendigen Konkurrenz, die den Kirchenbau nicht in enger Inzucht vertrocknen läßt. Wer die moderne profane Baukunst in Deutschland und den gesamten germanischen Ländern siegreich emporsteigen sieht, wird ihre besten Werke auf dem gesündesten Boden der heutigen Zivilisation leben und wachsen sehen: dort, wo man arbeitet und schafft. Die neue Gesinnung will große einheitliche Disposition, kubisch klare Gruppierung, Materialechtheit und Ausnützung der Eigenschönheit dieses Materials und zwar nicht nur des bisher üblichen, sondern auch neuer Baustoffe, wie Klinkerziegel, Eisen und Beton. In dieser monumentalen Zweckgesinnung berührt sich weltliche wie sakrale Baukunst, nur daß die sakrale Baukunst besonders im Raum einen anderen Geist, eine andere Gesinnung erweisen muß. Nicht die Sachlichkeit allein bestimmt kirchliche Kunst, sondern zu der irdischen Werkgerechtigkeit muß noch die überirdische Idee des Göttlichen treten. Neben der sachlichen Realität muß die transzendente Idealität im Gottesbau lebendig werden. In dieser Hinsicht könnte sogar ein moderner Kirchenbau ausgleichend und ergänzend dem modernen Profanbau zur Seite treten, der nicht selten in mathematisch ausgeklügelten Konstruktionen einem zu weit getriebenen Utilitarismus zu huldigen scheint.

Hier liegt vielleicht überhaupt der Gefahrenpunkt für den modernen Kirchenbau, obwohl weitere Kreise eher einen zu weit getriebenen Radikalismus fürchten. In der profanen Kunst kann man experimentieren, nicht nur theoretische Luftschlösser bauen, sondern auch bei Ausstellungen, Kinos, auch einzelnen Wohnbauten einen nur modischen Wechsel zur Geltung bringen. Beim Kirchenbau wird niemand am Gegebenen, zum min-



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: DORFKIRCHE IN BISCHOFSHEIM BEI MAINZ
EINGEWEIHT 1926. FASSADE. BLANKZIEGELBAU MIT EISENBETON

desten des Inneren, das ist Altar und Laienraum, Erfordernissen des Kultus, der Liturgie und der Sakramentenspendung vorübergehen können. Diese unerschütterlichen Ecksteine legen sicherer als eine gefühlsmäßige und rein äußerliche Tradition den Kultbau der katholischen Religion fest und geben gleichzeitig die notwendige traditionelle Bindung mit der Vergangenheit. Das Eine ist unumstößlich, die katholische Kirche kann keinen revolutionären Radikalismus vertragen, so wenig wie in ihren Lehren, ebensowenig in den für sie symbolhaften, äußeren Manifestationen. Die Kirche kann nicht die Arbeit von Generationen an ihrem eigenen Leibe verneinen, um irgendeinem phantastischen Reformwunsch nachzujagen. Sie lebt als Organismus nach denselben geheimnisvollen Gesetzen, wie sie Gott in den Körper des Menschen gelegt, nach ewigen Gesetzen des Aufnehmens und Abstoßens, ohne daß der innere Kern sich ändert. Schaut man bei der neuen Richtung in der Baukunst genauer hin, wird man sicher nicht sagen können, daß alles nach einem radikalen Rezept gemacht wird. Der Übergänge sind viele, wenn auch alle auf ein gemeinsames Endziel der monumentalen Vereinfachung, aber ebensosehr eines größeren religiösen Ernstes hinweisen. Manche Architekten erstreben den Weg von älteren Stilen her, andere suchen aus dem Baustoff des Eisenbetons und des Klinkerziegels eine neue sakrale Form zu gewinnen. Krittler und Doktrinäre mögen darin eine neue Zerrissenheit wittern, wer aber aus historischer Schulung weiß, wie sich etwa der romanische oder gotische Stil aus unzähligen, manchmal fast entgegengesetzten, übersteigerten und unnötigen Versuchen herausbilden mußte, wird auch hier den gleichen Rhythmus einer Entwicklung fühlen. Es handelt sich überhaupt nicht darum, daß wir mit einem Schlage und in einer einzigen Form zu einem neuen Stile kommen. Ein solch plötzlicher Umschlag wäre auch nicht mehr wie eine Tagesmode, eine kapriziöse Einbildung, eine Sensation, wie sie einer Jahrtausende überdauernden Kirche unwürdig wäre. Aus dem Unterbewußtsein einer Zeitsehnsucht kann etwas Überstürztes nicht erwachsen. Unklug wäre es auch, all das, was aus einem soliden Arbeiten der bisherigen Architektengeneration an wirklicher Kenntnis des baulich Möglichen gewonnen wurde, wegzuwerfen. Nicht aus der völligen Negation dessen, was bisher gelehrt, erwachsen die Besten und Nachhaltigsten der modernen Architekten, sondern aus dem folgerichtigen Weiterbauen des mühevoll Errungenen. Allerdings einem naiven Verlangen kann man nicht scharf genug entgegentreten, als ob das neue Wollen nach Theorie und Form mit einem Male völlig vollendet vor uns stehen könne. Ist Sankt Peter in Rom etwa der Anfang oder das Ende der Renaissance-Architektur gewesen? Geduld müssen wir für unsere heutige Architektenwelt erbitten, Geduld ihnen selbst, in ihrem heißen Drängen nach einem fernen Ziel, Geduld den gleich mit dem Worte fertigen Theoretikern, die nur das absolut Neue verlangen, Geduld, liebevolle Geduld den Gemeinden und Diözesen, denen ein nachgeahmter Stilbau harmonischer dünken mag als ein schöpferisches Suchen, dem noch die Mängel der Geburt anhängen. Geduld aber auch jenen Besserwissern, den Kleinmütigen und Verneinern, die schon wegen eines mißlungenen Einzelfalles, einer ungewohnten Neuerung die absolute Unmöglichkeit eines neuen Wollens verkünden, ja, am liebsten das kirchliche Anathema über jeden gesprochen hätten, der in kirchlicher Kunst außerhalb des üblichen Geleises etwas erstrebt. Auch wir werden, wie Romanik, Gotik und Barock Generationen brauchen, bis wir wieder einen absolut harmonischen Höhepunkt eines neuen Stilwollens erreicht haben.

Um dies zu erreichen, brauchen wir nicht nur Künstler, sondern auch eine große, alles beherrschende Baugesinnung. Nur einen vergleichenden Blick auf die uns zunächst liegende Stilperiode des Barocks. Deutschland ist durch den Dreißigjährigen Krieg völlig darniedergeworfen. Trotzdem setzt direkt nach Friedensschluß die neue große Baubewegung ein, aus dem Gefühl heraus, dem verwüsteten Vaterland neue Mittelpunkte der Gottesgesinnung, der Schönheit und des kulturellen Strebens geben zu müssen. Fürsten, Bischöfe, Stifte und Klöster berufen fremde Künstler, die nicht einmal durchschnittlich ersten Ranges sind, aber sie entzünden das Interesse, sie erwecken die Sehnsucht, neben den alten ererbten Kirchen neue im Sinne der Zeit zu bauen. Aus dieser Generation der fremden Künstler erwächst dann die stolze Reihe von einheimischen Architekten, die den nordeuropäischen Barock auf den Gipfel der Vollendung heben, und deren Kunst nicht nur in den Städten lebendig wird, sondern sich volkstümlich bis in die kleinste Dorfkirche ausbreitet.

Haben wir in unserer heutigen Zeit auch nur den Schatten einer solchen Baugesin-



MARTIN WEBER-FRANKFURT A. M.:
ST.-BONIFATIUSKIRCHE IN FRANKFURT-SACHSENHAUSEN, EINGEWEIHT 1927
INNENANSICHT
ALTAR NOCH NICHT VOLLENDET. EISENBETON MIT SCHWEMMSTEIN,
FARBIG GETÖNT

nung? Geschweige von jener sagenhaften, mittelalterlichen, wo sich zum Bau der französischen Kathedralen Stände jeder Art drängten, um mit eigener Hand den neuen Wunderbau Gottes wölben zu helfen? Heute ist ein Kirchenneubau fast nur interne Angelegenheit des Pfarrers und seines Gemeindeausschusses. Setzt etwa der Stadtteil, die ganze Stadt oder die Diözese ihren Stolz darein, den überwältigendsten Ausdruck ihres Gottesglaubens zu formen? Gewiß ist auch an mein Ohr die Kunde gedrungen von jenen Grubenarbeitern hier in nächster Nähe bei Essen, die nach der Schicht um Gotteslohn Stein auf Stein zum neuen Gotteshaus legen. In diesen schlichten, harten Arbeiterfäusten brennt wieder der Funke des mittelalterlichen Sehnens. Möge er auch in andere höher stehende Kreise überschlagen, denen die Sehnsucht religiös-kultureller Auswirkung ebenso nahe liegen sollte! Man will mit Recht das katholische Volk fernhalten von den Auswüchsen moderner Überzivilisation, von verrohenden Formen des Sports, von phrasenhafter Auffassung der Körperkultur, von der oberflächlichen Wirkung des Sensationskinos, von der ganzen Verzerrung der notwendigen Erholung und Entspannung des nervenaufreibenden Daseins. Negativ kann man all das nicht bekämpfen, sondern muß auch positive Ideale dem Volke aufstellen, Ideale, an deren Auswirkung ins Tiefe und Gestaltung ins Schöne es nicht nur platonischen Anteil nimmt, sondern die selbst in seinem Leben und Beten, in seinem Hoffen und Sehnen eine ganz persönliche Rolle spielen. Der Kirchenbau im weitesten Sinne des Wortes könnte ebenso wie das eigene Heim ein solch kultureller Mittelpunkt sein, wenn man verstehen würde, nicht nur ein vorübergehendes Interesse, sondern ein geistiges Mitarbeiten aus unserer heutigen Einstellung heraus zu bewirken. Mancher Pfarrer wird vielleicht seufzend sagen: »Ja, wenn ich die Mittel zur Verfügung hätte wie vor dem Krieg oder gar wie vor der Säkularisation « Gerade ihm ist zu sagen: »Weil du wenig Mittel zur Verfügung hast, mußt du zu dem gehen, der mit Einfachem eine künstlerische Form schaffen kann und nicht zu dem, der seine schlechte Form mit aufgeklebten und daher teueren Zutaten scheinbar schön machen muß.« Schönheit der Kunst ist nicht nur eine finanzielle Frage, wenn auch das momentan Billigste sicher nicht das auf die Dauer Billigste ist.

Mit der leidigen Geldfrage nähern wir uns schon dem Fragenkomplex, den der Jesuitenpater Josef Kreitmaier in einem höchst lesenswerten Aufsatz in den »Stimmen der Zeit« mit dem Worte »Die Tragik des christlichen Künstlers« umschrieben hat. Das finanzielle Moment spielt sicherlich eine nur äußere, aber ungemein schädigende Rolle. Dem christlichen Künstler glaubt man zutrauen zu dürfen, daß er für die gute Sache alles beschämend billig arbeiten müsse. Lähmt das gedrückte Dasein dem christlichen Künstler nicht seine Schaffenskraft, führt ihn zu schludriger Pfuscharbeit, ist mit daran schuld, daß so viele christliche Künstler, die hoffnungsvoll begonnen haben, später immer banaler und oberflächlicher wurden? Nicht diese Linie wollen wir weiter verfolgen, nach dem inneren Konflikt wollen wir fragen, in den der heutige christliche Künstler nur zu leicht gerät. Darf ich Ihnen ein Beispiel von einem meiner Atelierbesuche erzählen? Es handelt sich um einen namhaften Künstler der alten Generation, heute schon über 70 Jahre, der als junger Maler bei den Beuronern angefangen, dann sich auf eigene Füße stellte und als wichtigstes Lebenswerk ein großes Monumentalgemälde geschaffen, das seinen Namen innerhalb der Generation um 1900 wach halten wird. Er legte mir die Skizzen und Kartone seiner wesentlichen Arbeiten vor, hie und da etwas Persönliches, meist aber Sachen in einem verlangten Stil. Da sagte ich so zwischen hinein: »Da haben es die jungen Künstler von heute doch leichter, die müssen wenigstens keine Stile mehr imitieren«, worauf er mir erwiderte: »Ich wäre auch ein anderer Kerl geworden, wenn meine kirchlichen Auftraggeber mir nicht immer vorgeschrieben hätten, in welchem Stil ich malen müßte.«

Das ist die Tragik nicht nur des heutigen modernen Künstlers, ebensosehr der ganzen vorhergehenden Generation, auch wenn es mancher von ihnen nicht mehr wahr haben will, weil er im Alter meint, es hätte einmal so sein müssen. Es ist die ungeheure Tragik, daß man dem christlichen Künstler von heute in das eigentlich Künstlerische viel zu viel hineinredet, daß man aus einer studierten Gelehrsamkeit oder rücksichtslosen Besserwisserei dem Künstler die Form vorschreiben will. Verstehen Sie mich nicht falsch. Ich sage nicht, daß der Künstler allein Herr sein dürfe über das, was in eine Kirche kommt. Die Kirche, der einzelne geistliche Auftraggeber hat nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht zu sagen, was er an Inhaltlichem in seiner Kirche will. Ja, er wird, wenn er

eine einfühlende Seele hat, auch sagen dürfen, hier möchte ich eine mehr repräsentative Wirkung, hier einen stillen, andachtsvollen und gesammelten Gebetswinkel. Geistliche und Gemeinde haben sicher auch das Recht, sich unter namhaften und angesehenen Künstlern den herauszuwählen, der ihrem Temperament, ihrer Vorstellung von christlicher Kunst am sympathischsten ist. Gott schütze uns vor einer uniformierten, subjektiven Richtung, die von irgendeinem Diktator festgelegt ist. Aber wenn einmal ein Künstler gewählt ist, dann soll man ihm auch erlauben, seine Handschrift zu schreiben. Nur aus gegenseitigem Vertrauen, aus liebevoller Verständigung läßt sich ein bedeutendes Kunstwerk schaffen. Aber gerade das liebevolle Versenken in gegenseitigem Austausch zwischen Künstlern und Geistlichen scheint mir heute in viel weiterem Maße zu fehlen als im Mittelalter oder in der Barockzeit. Das eigensinnige Aufpochen ist stärker geworden als das solidarische Fühlen einer Zeiteinstellung. Der Geistliche kommt wie jeder Akademiker im Durchschnitt aus dem Historischen, Traditionellen, intellektuell Erarbeitetem; der Künstler dagegen, vor allem der der jungen Generation, aus dem Schöpferischen, Individuellen, intuitiv Erfaßten. Der eine vergißt nur zu leicht, daß Kunst als Form nichts Doktrinäres, sondern etwas Lebendiges ist, der andere, daß es sich nicht nur um die Aussprache und das Bekenntnis eines Einzelnen, sondern um die Kunst einer Gemeinschaft, um einen ganz bestimmten Zweck, nämlich um die Erweckung der Andacht, der Ehrfurcht und der Erbauung handeln muß. Solange der eigentliche Zweck mit Traditionskunst befriedigt werden konnte, waren die Konflikte verhältnismäßig selten, obwohl auch schon in der Zeit vor 30 Jahren nach unserem Begriffe vorsichtige Neuerer verhöhnt und verärgert wurden, daß sie der christlichen Kunst den Rücken wandten.

Zu viel schwerer wiegenden Auseinandersetzungen kommt es aber erst seit ungefähr fünfzehn Jahren, seit die jungen Künstler mit einer ganz anderen Grundanschauung von den Akademien in die Praxis treten, seit ein neues Kunstwollen unaufhaltsam in der Bildung begriffen ist. Es handelt sich nicht nur darum, daß man keinen alten Stil mehr nachahmen will; viel eindringlicher und umstrittener wird die Stellungnahme der Künstler, weil sie den nur verklärenden, idealisierten, erzählenden Typ aufgeben und an seine Stelle den erschütternden, mystisch bewegten setzen wollen. Es handelt sich hier um den Wechsel vom Naturalismus zur stilisierten Form, von der genrehaft ausgeschmückten Erzählung zum epigrammatischen Symbol. Viele Laien und Geistliche sehen die Notwendigkeit dieser Umstellung nicht ein, obwohl ihnen die Zeit vom Urchristentum bis zur Renaissance die Möglichkeit, ja die geistige Überlegenheit einer symbolhaften Stilkunst gegenüber einem anatomisch getreuen Naturalismus hätte zeigen können. Mancher Künstler hält wiederum den Übergangsweg, den er notwendig beschreiten mußte, für die endgültige, unveränderliche und allein richtige Lösung. Dagegen, haben manche geglaubt, müsse man mit Programmen und Verboten vorgehen, und doch kann nur religiöser Takt beim Künstler und künstlerisches Einfühlen beim Geistlichen die Gefahrengrenze vermindern.

Diesen heute auf breitester Front entbrannten Kampf wollen manche nicht als eine Tragik des Künstlers, sondern als eine Tragik der Kirchen ansprechen. Gibt es eine Tragik der Kirchen? Nur aus einer tendenziösen Einstellung könnte man behaupten, daß in der modernen Richtung nicht auch Gefahren für eine kirchliche Kunst lägen, ebenso wie sie z. B. in der Barockkunst vorhanden waren. Es könnte von der profanen Richtung der Architektur eine Strömung nach entseeltem Konstruktionismus herübergreifen, es könnte das alltäglich Nüchterne über dem Festlich-Erhabenen, der seelischen Wärme und religiösen Begeisterung dominieren. Der neue Kirchenstil muß tatsächlich um den Ausdruck ringen, damit es ihm gelingt, einen wirklich sakralen Raum zu schaffen, nicht eine Autohalle oder einen sensationellen Kinoraum. Auch bei der Malerei und Plastik wäre es kurzsichtig, die Gefahr rundweg leugnen zu wollen. In der modernen Kunst und Kultur gibt es krankhafte Strömungen, die wir unbedingt unseren Kirchen fernhalten müssen, so wie man die Frivolität des 18. Jahrhunderts nicht in einer Rokokokirche aufkommen lassen durfte. Aus lauter Furcht dürfen wir jedoch nicht sagen, die moderne Kunstströmung dürfe nicht früher in der Kirche zugelassen werden, bis sie völlig harmonisch und ausgeglichen sei. Ein solcher Ausspruch scheint mir so klug, wie wenn eine Frau sagen würde, sie wolle schon ein Kind, aber es müsse gleich 12 oder 18 Jahre alt sein. Auch die Kunst wächst wie ein Kind oder eine Pflanze. Wenn wir wirklich von den Kirchen eine Tragik fernhalten wollen, müssen wir sicher eine gewisse

Linie ziehen, wo wir Nein sagen dürfen und müssen. Nur daß diese Linie nicht jeder an derselben Stelle ziehen wird. Zwischen unverantwortlichem Experimentieren, was keine Kirche verträgt, und einem absoluten Verbot jeder Neuerung laufen noch viele Wege für den, der tiefer blickt und auch unter manchen Unebenheiten und Übertreibungen das Hoffnungsvolle und Zukünftige keimen sieht. Manche wollen in ihrem Rigorismus nicht einmal auf Ausstellungen kühnere Versuche zulassen. Hier schon erhebt man den Vorwurf der Blasphemie, der Verhöhnung, der Unchristlichkeit, wo vielleicht das Wollen ganz ehrlich, nur die subjektive Bändigung zu schwach war. Auf Ausstellungen sollte auch ein Katholik kühne Neuerungen ertragen lernen, wenn man dann auch ein begründetes, wenn auch nicht verzerrtes und gehässiges Wort der Kritik sprechen wird, weil man glaubt, diese Art für unsere Kirchen als nicht mehr geeignet zu erachten. Noch schlimmer scheint mir, wenn man Pfarrer und Gemeinden, die sich künstlerisch an einem Werk neuer Art freuen und ihre religiöse Andacht an ihm haben, irre zu machen sucht und verketzert. Für solche ist das Wort des Herrn Bischofs von Rottenburg gesprochen, bei einer neuerlichen Einweihung einer modernen Kirche: »Wenn Kritik einsetzt, so geraten Sie nicht in Unruhe. Bilden Sie sich ein eigenes Urteil.«

Die Tragik der Kirchen liegt nach meiner Meinung viel häufiger in der mangelnden künstlerischen Qualität, in der Billigkeit, Banalität und der eilfertigen Herstellung. Wer mit offenen Augen viele deutsche Kirchen des 19. Jahrhunderts durchwandert hat, wird tiefbeschämt zugeben müssen, daß die Mehrzahl dieser Kirchen nicht nur künstlerisch schlecht, sondern auch geistig und religiös leer in der trockenen Kühle des Raumes wie in der Gefühllosigkeit der Ausstattung sind. Davon hört man allerdings nicht sprechen, weil es sich ja um Werke handelt, die auf die große Menge in gar keiner Beziehung aufregend wirken könnten!

Vielfach beruft man sich heute bei der Abwehr gegenüber der modernen Kunst auf »den gesunden Sinn des Volkes«. Manchmal scheint auch mir der gesunde Sinn des Volkes aufnahmefähiger für Neues wie die doktrinäre Gesinnung so manches akademisch Gebildeten. Aber schließlich darf nicht in allen Fällen die Gesinnung gewisser Volksteile alleiniges Kriterium für Kunstwerke sein; denn niemand wird behaupten können, daß allein an unserem katholischen Volk die Geschmacksverderbnis des 19. Jahrhunderts vorübergegangen ist. Ist doch auch unsere blühende religiöse Volkskunst abgestorben und hat dem Surrogat schlechtester und banalster Devotionalien Platz gemacht. Das allein müßte zu denken geben, ob der Sinn des Volkes für religiöse Kunst so ganz rein gewahrt geblieben ist, oder ob er nicht einer Erziehung und Ausbildung für Kunst und religiösen Ausdruck dringend benötigt.

Gerade weil ich für eine aufgeschlossene, wenn auch sachlich kritische Stellung zur modernen christlichen Kunst eintrete, möchte ich nicht verfehlen, noch ein Wort für eine besondere Art der Tragik des christlichen Künstlers zu sprechen und zwar der Künstler der älteren Generation. Nicht gemeint sollen sein Pfuscher, die sich in die christliche Kunst flüchteten, weil sie glaubten, dort leichter Arbeit zu finden; nicht meine ich auch die schwächlichen Begabungen, die nur dort schaffen können, wo sie eine alte Vorlage benützen; ich meine die sicher nicht große, aber tapfere und verdienstvolle Schar der Künstler, die sich aus innerer Begeisterung der christlichen Kunst widmeten, als es noch für minderwertig galt, für eine kirchlich gebundene Gemeinschaft und eine gottesgläubige Weltanschauung zu arbeiten. Auch sie haben aus einem Zeitgefühl heraus, das aber damals in weitgehendstem Maße auch in der Profanarchitektur historisch gebunden war, das Beste gegeben, was sie hatten. Sie haben zuerst den kühnen Vorstoß geführt, die übelsten Werkstätten und Geschäfte für christliche Kunst von der alleinigen Erbpacht auf Kirchenausstattungen zu beseitigen und wieder den persönlich verantwortlichen Künstler an deren Stelle zu setzen. Und nicht nur diese Auswüchse haben sie beseitigt, sie haben auch positive Werte geschaffen. Die Besten dieser alten Architekten haben überhaupt erst wieder den Sinn für einen monumentalen Kirchenbau geweckt. Die Maler und Plastiker haben auf dem damaligen Weg des Impressionismus, aber auch in den ersten Versuchen einer monumentalen Stilisierung zuerst wieder Möglichkeiten einer persönlich bestimmten und nicht gänzlich ausgelaugten Kirchenkunst gezeigt. Diese deutschen Künstler haben auch zuerst gegen die fremdländisch importierten Süßlichkeiten durch eine männlichere Richtung Stellung genommen. Trotzdem hat man für diese Leute heute häufig nur Worte der Verachtung, die bar jeder historischen, aber auch objek-



J. H. PINAND-DARMSTADT: ST.-MARIENKIRCHE DER PALLOTINER IN LIMBURG A. L.
EINGEWEIHT 1927. CHORANSICHT (ALTAR NOCH NICHT VOLLENDET)
EISENBETON IN RAUHVERPUTZ

tiven Wertung sind. Gewiß, die jüngere Generation will wesentlich anderes, aber deswegen brauchen wir nicht verächtlich von denen zu sprechen, die gerade mit den Besten ihrer Werke den Jüngeren den Raum geschaffen, in den sie jetzt eindringen und den ihnen die Objektiven und künstlerisch nicht schlechtesten der älteren Generation gönnen, weil jede Jugend ihren eigenen Weg gehen muß. Ich meine, die Zeit ist heute noch nicht so, daß wir nicht jeden brauchen können, der qualitativ arbeitet.

Sicherlich, ein unreinliches Kompromiß zwischen altem und neuem Kunstwollen mit Verwischen der Grenzen wäre von größtem Schaden. Aber ein etwas liebevolleres Verstehen und Dulden nach beiden Seiten kann und muß gefordert werden. Lassen wir der älteren Richtung die Möglichkeit des Auslebens, von der wir immer noch wertvolle Übergänge erwarten dürfen. Geben wir aber auch der Jugend die Möglichkeit einer freien Entwicklung. Die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« mit ihrem Sitz in München versucht seit drei Jahren diesen nicht immer leichten Weg zu gehen in ihrem Ausstellungswesen, ihrer Kunstberatung, ihrer Jahresmappe und ihrer Zeitschrift »Die christliche Kunst«. Trotz manchen Widerstandes von beiden Seiten sehe ich zur Zeit keinen anderen Weg des erzieherischen Überganges für die gesamte deutsche christliche Kunst, nicht etwa nur für eine kleine Sondergruppe. Allerdings ein striktes Qualitätsbewußtsein muß vorgezeichnet bleiben, das ebenso modische Mitläufer wie verknöcherte Traditionalisten zurückzudrängen sucht. Wir deutsche Katholiken müssen überhaupt unser Qualitätsgefühl in all unseren Kulturarbeiten zu steigern versuchen. Dieselbe Not verbindet uns hier mit anderen katholischen Kulturaufgaben der Literatur, des Theaters und der Musik. Mit Gesinnungstüchtigkeit allein ersetzen wir nicht den Mangel an formalem Können, schöpferischer Kraft und geistiger Tiefe. Organisationen können Hemmungen teilweise beseitigen, Erfolge auf erzieherischem Gebiete erzielen. In dieser Beziehung möchte ich Sie bitten, darauf zu hören, was eine »Tagung für christliche Kunst«, die sich aus Fachleuten zusammensetzt, zu sagen hat, möchte Sie bitten, noch zahlreicher als bisher der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« beizutreten und auf ihre Zeitschrift zu abonnieren, weil Sie nur so in ständigem Kontakt mit dem lebendigen Fluß des Geschehens bleiben können. Für noch breitere Kreise ist auf die Wirkung der Presse zu hoffen, obwohl ich gerade hier ein großes Manko fühle. Nur ganz wenige große katholische Zeitungen haben im Gegensatz zu Blättern anderer Richtung ein ständiges und festgeleitetes Kunstreferat, dem ein bestimmtes Ziel vor Augen schwebt und das nicht ein zufälliges und widersprechendes Konglomerat von Aufsätzen aufkommen läßt. Aber gerade die Provinzpresse benötigte erfahrener und sachkundiger Berichterstatter, die mit klarer Bestimmtheit die künstlerische Entwicklung in den einzelnen Diözesen verfolgten. Hier wirkt sich die Ratlosigkeit und Urteilslosigkeit am stärksten aus. Allerdings für solche Posten gehört ein Mann mit starken Nerven, der auch des verständigen Schutzes der einschlägigen Behörden sicher wäre.

Doch schließlich, was will all diese aufklärende, kritische und erzieherische Arbeit bedeuten, wenn uns nicht die Gnade von oben wirklich große schöpferische Künstlernaturen schenkt, die nicht nur formen, sondern auch in Formen beten können. Nicht wir Kritiker und Theoretiker machen ja einen Kunststil, sondern die Folge von künstlerischen Taten geben in ihrer Gesamtheit das, was wir ersehnen. Wohl in allen Katholiken lebt der Wunsch, daß unserer Kirche wieder der innere Impuls erwache, der das, was wir heute wollen, hoffen und beten, auch in Denkmalen von Stein, Holz und Farbe hinstellen kann, die in ihrer Art ebenso stark und groß sind wie die vergangener Zeiten. Aber auch als Deutsche müssen wir wollen, daß das, was unser katholisches Eigengut ist, im neuen Kunst- und Kulturschaffen des deutschen Volkes seinen monumentalen Ausdruck findet. Was der katholische Teil des deutschen Volkes in der Barockzeit aus eigenster, wenn auch spät gewürdigter Kraft an Kunstgut geschaffen, ist nicht nur eine unveräußerliche Errungenschaft des katholischen, sondern ebenso des deutschen Genius. Möge eine spätere Zeit von der nun einsetzenden Epoche sagen, daß wir als Katholiken und Deutsche unsere Pflicht in diesseitiger wie jenseitiger Aufgabe erfüllt haben. Die Voraussetzungen sind nach meiner Meinung gegeben.

DAS ERWACHEN DES WEIHNACHTSGEDANKENS IN DER KUNST

EIN BEITRAG ZUR IKONOGRAPHIE DES MITTELALTERLICHEN WEIHNACHTSBILDS VON HANNS H. JOSTEN

Für uns ist es zunächst befremdlich und schwer zu verstehen, daß die Frühzeit des Christentums kein Weihnachtsfest, kein Fest der Geburt Christi kannte. Die Feier von Geburtstagen aber war heidnischer Brauch. Zudem mußte einer durchaus aufs Geistige und Seelische gerichteten Einstellung der zufällige Tag der leiblichen Geburt überhaupt belanglos erscheinen. Ganz in diesem Sinne beging die Kirche wenigstens seit dem 3. Jahrhundert die Taufe Christi als Fest. Es ist das Fest der Erscheinung des Herrn am 6. Januar, und seinen Hauptgedanken bildet der Beginn des öffentlichen Wirkens des Messias. Diesem Gedanken gesellte sich allerdings von selbst die Erinnerung an die, denen das Heil der Welt als den ersten sich offenbarte, an die Hirten von Bethlehem und die Weisen aus dem Morgenlande. Und bald nimmt auch die Kunst diese besonders volkstümlich gewordenen Stoffe auf.

Die Darstellung der Anbetung der Hirten hat aber offenbar auch dann noch keinen eigentlich weihnachtlichen Sinn, als — zuerst 353 oder 354 in Rom — eine besondere Weihnachtsfeier am 25. Dezember in Aufnahme kam. Selbst der große Kirchenvater Augustin, der 430 starb, spricht von dieser Feier als von einem bloßen Gedenken, aber keinem Fest der Geburt Christi. Überdies findet die zeitliche Trennung dieser Weihnachtsfeier von dem gleichzeitig mehr und mehr zum Dreikönigstag gewordenen Erscheinungsfest im Grunde durchaus kein Widerspiel in der künstlerischen Gestaltung. Zwar deutet da eine kleine Gruppe von Bildwerken erst des 5. Jahrhunderts die Tatsache der Geburt erstmals an, indem sie Maria bei der Krippe durch matte Haltung als Wöchnerin kennzeichnet. Aber gerade in diesen Darstellungen sind zugleich die ursprünglich getrennt behandelten Szenen der Hirtenanbetung und des Zugs der Magier nun zu einer Bildeinheit zusammengezogen, verbunden durch den Stern, der die Reisenden führt und nun nicht mehr am freien Himmel, sondern bei der Hütte zu Bethlehem erstrahlt, in der die Hirtenanbetung stattfindet. Beachtenswert ist dabei, daß nur eben diese Form der Darstellung der Weisen eine solche Verschmelzung mit der Hirtenanbetung gestattete. Die andere, die Huldigung der Magier, widerstrebte ihr aus gewichtigen äußeren Gründen. Die Anbetung der Magier galt nämlich nach Ansicht der Kirchenväter nicht schon dem neugeborenen, sondern erst dem bereits älteren Christkind, und demgemäß war das Kind in dieser Szene fast immer größer und auf dem Schoß der Mutter sitzend statt in der Krippe liegend dargestellt.

Die ältesten wirklichen Weihnachtsbilder, eigentliche Darstellungen der Geburt Christi, entstammen erst dem 6. Jahrhundert. Die Komposition, die sich in ihrer einfachsten Form auf die drei Figuren des Christkinds in der Krippe, der sichtlich geschwächten Madonna und des hl. Joseph beschränkt, wird zwar ziemlich gleichzeitig im Osten und Westen der damaligen christlichen Welt nachweisbar. Ihr östlicher Ursprung aber wird seit langem allgemein angenommen im Hinblick darauf, daß die Madonna schon in den frühesten abendländischen Darstellungen dieser Art, wenn auch allerdings noch sitzend, so doch im Gegensatz zu den oben erwähnten Wiedergaben ihrer Person in Hirtenanbetungen von Kissen gestützt erscheint, an deren Stelle bald allgemein die



ABB. 1. GEBURT CHRISTI; WESTRÖMISCH, 6. JAHRHUNDERT. AUSSCHNITT EINER WAND DES ELFENBEINKASTENS AUS WERDEN IN WESTFALEN. LONDON, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. (DIE PHOTOGRAPHIE WURDE VON DER DIREKTION DES MUSEUMS FREUNDLICHST ZUR VERFÜGUNG GESTELLT)



ABB. 2. ROGIER VAN DER WEYDEN: GEBURT U. NAMENGEBUNG JOHANNES DES TÄUFERS. LINKER FLÜGEL DES JOHANNESALTARS; BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM
PHOT. F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

gepolsterte Liegestatt tritt, auf denen das morgenländische Weihnachtsbild die Gottesmutter stets darstellt. Zudem war nur dem Abendland die Gestalt St. Josephs bis dahin so wenig vertraut, daß sie bei ihrem ersten Auftreten in der Geburtsszene durch Beigabe einer Säge gekennzeichnet und so sozusagen vorgestellt werden mußte; im Orient war die Szene der Geburt bloß eine neue Szene in den dort früh beliebten Folgen von Darstellungen aus dem Marienleben, in denen Joseph immer wiederkehrte.

Es bleibt freilich die Frage, ob zwischen wenigstens den frühesten abendländischen und den morgenländischen Kompositionen der Geburt Christi noch über die sitzende bzw. liegende Stellung der Madonna hinaus ein grundsätzlicher Unterschied auch im Verhalten Josephs erkennbar wird, so daß aus ihm doch eine anfängliche Selbständigkeit der abendländischen Kunst bei Gestaltung der Szene erkennbar würde (Abb. 1). Sie ist offenbar zu Unrecht bejaht worden. Denn es ist allein das Kennzeichen, die Säge, in der Hand Josephs, die hier eine Abweichung seiner Haltung bedingt, ihn hindert, die Hand in kummervoller Gebärde an den Kopf zu legen, wie er es in sämtlichen morgenländischen und den abendländischen Geburtsdarstellungen fast des ganzen Mittelalters tut. Diese Gebärde ist nämlich nur ein Teil des merkwürdigen Gesamtverhaltens im typischen mittelalterlichen Weihnachtsbild, das sich im wesentlichen als ein — oft noch durch völlige Abkehr von der Geburtsszene besonders unterstrichenes — tatenloses Abseitshocken mit überernster Miene darstellt. Und das bringen auch die frühesten abendländischen Geburtsdarstellungen noch hinreichend zum Ausdruck.

Der für eine Erklärung dieses ganz auffälligen Verhaltens nächstliegende Gedanke an Seelennöte Josephs angesichts des Offenbarwerdens der wunderbaren Empfängnis Mariä scheidet aus. Der Frühzeit nämlich, die die kennzeichnenden Züge des mittelalterlichen Weihnachtsbildes entwickelte, waren nicht nur die Verse des Matthäusevangeliums I 19/24 bekannt, die eine vorherige und wirksame Beschwichtigung derartiger Sorgen ausdrücklich feststellen, sondern auch die Berichte der Marienlegende von der Rechtfertigung der des Ehebruchs beschuldigten heiligen Jungfrau durch das Gottesgericht des Genusses des Fluchwassers und ihrer feierlichen Freisprechung von allem Verdacht längst vor der Geburt. Im übrigen ist eine Deutung des schon immer festgestellten eigenartigen Verhaltens Josephs in der Geburtsszene auf einen einzigen Versuch beschränkt geblieben, der sie, gewiß nicht glücklich, als dogmatisch absichtsvolle Betonung des bloßen Pflegevaterverhältnisses St. Josephs zum Christkind erklärt, an deren Stelle erst spät eine rein menschliche Auffassung getreten sei. Doch wäre das trübsinnige Abseitshocken eines Pflegevaters kaum leichter verständlich als das eines leiblichen Vaters, besonders wenn sich gleichzeitig weniger Berufene des Neugeborenen voll Eifer und Freude annehmen; und das ist in der überwiegenden Mehrzahl der Darstellungen der Fall, in denen Josephs teilnahmlose Haltung unmöglich geleugnet werden kann.

Die darnach kaum zweifelhafte Unauffindbarkeit irgendeines in Josephs Person liegenden stichhaltigen Grundes für seine Haltung im mittelalterlichen Weihnachtsbilde lenkt ganz von selbst die Aufmerksamkeit auf Darstellungen ähnlichen sachlichen Inhalts, auf die übrigen Wochenbettszenen des christlichen Bilderkreises. Die Wiedergaben der Geburt Mariä einerseits und des Täufers Johannes andererseits gestatten die Feststellung, daß hier grundsätzlich während des ganzen Mittelalters, ja sogar weit darüber hinaus mit



ABB. 3. GIOTTO DI BONDONE: CHRISTI GEBURT
ASSISI, SAN FRANCESCO

einer ganz bestimmten Ausnahme neben Mutter und Kind nur Frauen erscheinen. Die eine Ausnahme bildet Zacharias in denjenigen Darstellungen der Geburt des Johannes, die gleichzeitig seine Namengebung veranschaulichen (Abb. 2). Und sie liefern in der Behandlung des Zacharias überraschende und aufschlußreiche Parallelen zur Josephsdarstellung im mittelalterlichen Weihnachtsbilde. Ist auch Zacharias da im Gegensatz zu Joseph nie wirklich untätig, sondern irgendwie mit der Niederschrift des ihm Heil bringenden Namens Johannes beschäftigt, so sitzt er doch, genau wie Joseph, keinen Anteil an den Vorgängen beim Wochenbett nehmend, mit überaus ernstem Gesichtsausdruck abseits. Dabei tritt hier vielfach, begünstigt durch die ergiebigere Örtlichkeit der Handlung, mit vollkommenster Deutlichkeit das Bestreben zutage, ihn nach Möglichkeit nicht im Geburtsraum selbst zur Darstellung zu bringen. Und man erkennt, daß es genau so wenig, wie wenn Zacharias dabei in einen Nebenraum oder gar vor die Haustür gesetzt ist, Zufall oder Laune sein kann, daß Joseph in räumlich nicht beschränkten Darstellungen der Geburt Christi im Freien untergebracht ist, begreift vielmehr, daß schon die primitiven Architekturen der frühesten Weihnachtsbilder des Morgen- wie des Abendlandes die gleiche Absicht bekunden und jede Art Notbehelf, den Raummangel gebot, in eben diesem Sinne zu deuten ist. Unter diesem Gesichtspunkt allein verlieren



ABB. 4. GENTILE DA FABRIANO: GEBURT CHRISTI. FLORENZ, UFFIZIEN



ABB. 5. FRA GIOVANNI DA FIESOLE: GEBURT CHRISTI
FLORENZ, SAN MARCO

auch allerlei Einzelzüge, wie das gelegentliche Hinblicken Josephs auf die herbeieilenden Hirten oder sein oft gespanntes Hinhorchen auf die Verkündigung der Geburt an letztere das Merkwürdige, das ihnen anhaftet, wenn man sich Joseph bei Mutter und Kind im Geburtsraum anwesend vorstellt. Erst recht aber wird so der bekümmerte und sorgenvolle Ausdruck seines Gesichts und seiner Haltung verständlich; denn Joseph ist ja, wie Zacharias, draußen und somit im Ungewissen über die Vorgänge drinnen, die doch Glück oder Unglück bedeuten können.

Der Kompositionsgedanke des während des ganzen Mittelalters auch das Abendland beherrschenden Weihnachtsbilds beruht demnach offenbar auf einer der unseren fremden Kulturauffassung. Und es liegt nahe, den Schlüssel zu seinem vollen Verständnis in der Weltanschauung des Ostens des römischen Reiches zu suchen, den die Wissenschaft bereits vor vielen Jahren als den ergiebig fließenden Quell der frühmittelalterlichen Kunst und als den geistigen Urheber eben auch des mittelalterlichen Weihnachtsbildes ermittelte. Dort und im weitesten Umkreis der einstigen Ostgrenzen des römischen Weltreichs stehen tatsächlich noch heute Riten und Vorschriften in Übung, strenger als sie das III. Buch Mosis im 12. und 15. Kapitel für die Israeliten ausweist, wo das Weib, das gebiert, als vor Jehova befleckt gilt und auch der Ehemann, wenn er nicht vorsichtig Raum zwischen sich und sie legt, von gleicher Unreinheit bedroht erscheint [1]).

Bei den starken Wechselbeziehungen der Kulturen im Osten und Westen des römischen Reichs kann es unmöglich zweifelhaft sein, daß diese Anschauungen im Süden Europas durchaus begriffen wurden. Sie leben übrigens ja noch heute im Feste »Mariä Reinigung« und namentlich dem römisch-katholischen Brauch der kirchlichen Aussegnung der Wöchnerin fort. Auch werden die regen Verbindungen der Kulturzentren des mittelalterlichen Italiens zum Orient den Sinn für den Gedankengehalt des auf ihnen beruhenden Weihnachtsbildschemas im allgemeinen und der Josephsgestalt im besonderen wach erhalten und die meisten Künstler befähigt haben, für ihre Weihnachtsdarstellungen das überlieferte Schema mit hinreichendem Verständnis zur Anwendung zu bringen. Zudem stand da auch schon seit etwa 706 im Herzen der Kunst und der ganzen christlichen Welt zu Rom, in der Kapelle Johanns VII. in der alten Peterskirche, das Schema in reichster Form als Musterbeispiel in einem Mosaikbild vor aller Augen, das heute allerdings nur mehr aus geringen Bruchstücken und Teilwiedergaben vorstellbar wird. Vorn links in der Ecke saß ganz abgesondert und deutlich voll Kummer und Sorge Sankt Joseph. In der Mitte erblickte man Maria, mit aufgerichtetem Oberkörper auf

[1]) Vgl. die Ausführungen von Karl Christian Felix Bähr, Symbolik des mosaischen Cultus; Heidelberg, 1839, II, S. 455 ff. — In diesem Zusammenhang kann auch nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden auf Bodenschatz, Kirchliche Verfassung der heutigen Juden; 1748, Teil IV, wo der S. 56 f. gegebene Text: »... Gehet es mit der Geburt hart zu, so muß der Mann von dieser Frau vor die Stubenthür treten und das 54. Kapitel aus dem Propheten Jesaia mit der größten Andacht lesen ....« in der beigegebenen Kupferstichtafel V ganz unzweideutig derart illustriert wird, daß der Ehemann in einem Nebenraum des Geburtszimmers, in dem selbst ausschließlich Frauen anwesend sind, vor dessen verschlossener Tür stehend betet.



ABB. 6. HERMANN WYNRICH VON WESEL. SZENEN AUS DER KINDHEIT CHRISTI VOM KLARENALTAR. KÖLN, DOM



ABB. 7. MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1410, GEBURT CHRISTI AUS DEM FRIEDBERGER ALTAR. UTRECHT, ERZBISCHÖFLICHES MUSEUM

einem Polster liegend. Über ihrem Lager erhob sich die Krippe, darin, zwischen Ochs und Esel, unter dem Stern, das Christkind in Windeln gehüllt. Rechts vorn sorgten — eine Entlehnung aus antiken Geburtsdarstellungen — zwei Frauen für das hier zum zweiten Male dargestellte Kind, die eine es badend, die andere Wasser zugießend. Bei der Krippe kniet Frau Salome und nähert ihre Hand, die nach einer Legende des Pseudo-Matthäus-Evangeliums zur Strafe für ihren Unglauben gegenüber der wunderbaren Geburt des Erlösers verdorrte, dem sie heilenden Kinde. Oben rechts aber, in der Ferne verkündet ein Engel den Hirten von Bethlehem seine frohe Botschaft.

Tatsächlich wiederholen Jahrhunderte diese Komposition in allen Einzelzügen mit Ausnahme nur der Gestalt der an der Krippe genesenden Salome, die schon früh verschwindet. Nichts anderes bieten auch die Fürsten der italienischen Kunst des Mittelalters Giotto (Abb. 3) und Giovanni Pisano in ihren Weihnachtsbildern. Das Neue, das sie bringen, ist lediglich eine Vertiefung der Empfindung, die in des letzteren berühmtem Kanzelrelief zu San Andrea in Pistoja einen fast grausigen Gegensatz zwischen der wilden Sorge Josephs und dem rührenden Glück der Madonna zeitigt, bei Giotto dagegen gerade in der Gestalt Josephs wenig kraftvollen Ausdruck gewinnt, vielleicht schon als Folge jenes Schwindens des Verständnisses für ihren Sinn, das die eben hier sonst sich zaghaft ankündigende grundsätzliche Umgestaltung des Weihnachtsbildes im entscheidenden Augenblick hemmen sollte.

Bereits bei Giotto und Giovanni Pisano nämlich ist das Weihnachtsbild nicht mehr recht eigentlich die Darstellung eines der denkwürdigsten Ereignisse aus dem Leben Mariä. Der Schwerpunkt verschiebt sich schon hier gegen früher bedeutsam. Nicht die Mutter, sondern das Kind bildet auf einmal und fortan für immer den geistigen Brennpunkt der Komposition: Die Kunst beginnt die Geburt im Stalle zu Bethlehem als die Menschwerdung des Welterlösers zu begreifen.

Diesem neuen, erhabenen Gedanken gegenüber mußte das Beiwerk einer Wochenstube, dessen Wiedergabe bis dahin den Charakter des Weihnachtsbildes genau so wie den aller anderen biblischen Geburtsdarstellungen vor allem bestimmt hatte, ganz von selbst belanglos erscheinen. Darüber hinaus jedoch galt es zugleich, das Wunder dieser Menschwerdung jedem fühlbar zu machen und nahezubringen. Solche Eindrücke aber durch die Art der Darstellung des Christkinds wirksam auszulösen, war die Kunst damals noch fast völlig außerstande; fehlte ihr doch namentlich noch das Wissen um die Zauberkraft des Lichts. Allein mit den ihr zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln zweiter Ordnung, der Haltung und Gebärde, mußte sie, wenn sie es wollte, von diesem Wunder zu überzeugen versuchen, mittelbar, durch Darstellung der Wirkung der Erkenntnis des neugeborenen Erlösers im Kinde von Bethlehem auf seine Umgebung. Dies Streben schuf das neue, ins Geistige vertiefte Weihnachtsbild: es ist kein Bild der Geburt des Kindes mehr, sondern ein Bild selig demutsvoller Anbetung vor diesem Kinde.

Schon in dem Augenblick, in dem die Madonna aus diesem Gedankengang heraus erstmals im Weihnachtsbilde vor ihrem Kinde auf den Knien liegt, ist das Wesen der ur-

sprünglichen Geburtskomposition so völlig verändert, daß die darin überlieferte Haltung Josephs jeder sinnvollen Grundlage entbehrt. Ihr gegenüber aber versagen die Neuerer; sie beschränken sich fast alle und lange Zeit hindurch darauf, sie irgendwie auszudeuten, um sie verständlich zu machen, ohne an ihr zu rütteln. Nur so erklärt es sich, daß Joseph in einer Reihe solcher Darstellungen der italienischen Kunst bis weit ins 15. Jahrhundert hinein von dem überwältigenden Erlebnis Mariä vollkommen unberührt erscheint, ja sogar in verblüffendem Gegensatz dazu zu sanftem Schlummer eingenickt ist (Abb. 4).

Den Mut zu einer offensichtlich gegen alle Überlieferung verstoßenden Darstellung des heiligen Joseph konnte da wohl nur die aus selbständiger seelischer Durchdringung des Verhältnisses Josephs zu dem neuen Grundgedanken des Weihnachtsbildes gewonnene Überzeugung geben, daß die Erkenntnis des Wunders von Bethlehem auf ihn genau so und genau so unwiderstehlich wirken mußte wie auf Maria. Und vielleicht bedurfte es dazu wirklich der tiefen Verinnerlichung des schon bei Lebzeiten selig gepriesenen großen Malermönchs des Dominikanerordens. Allem Anschein nach nämlich schuf Fra Angelico da Fiesole beim Schmuck der Wände seines Klosterheims San Marco zu Florenz zwischen 1436 und 1445 in der Reihe seiner tief empfundenen Szenen aus dem Leben des Heilands das Weihnachtsbild, das als erstes der italienischen Kunst voll und ganz ureigentlichstes Weihnachtsempfinden verkörpert (Abb. 5).

Ein volles Menschenalter früher zumindest aber hatte schon die Kunst des Nordens demselben Bildgedanken einheitlichen



ABB. 8. HIRTENANBETUNG RELIEF VOM ELFENBEIN-BISCHOFSTUHL IM DOM ZU RAVENNA. OSTRÖMISCH, 5.—6. JAHRHUNDERT, MAILAND, COLL. TRIVULZI



ABB. 9. GEBURT CHRISTI. MINIATUR IM SOG. EVANGELIAR OTTOS III. MÜNCHEN, STAATSBIBL.

Ausdruck zu geben vermocht, mit fast genau den gleichen Worten, wenn auch mit noch kindlich lallender Zunge. In gleicher Eintracht wie bei Fra Angelico knien Maria und Joseph miteinander vor dem Christkind in dem Bildchen, das Hermann Wynrich von Wesel um 1400 bis 1410 in seiner Folge von Darstellungen aus der Jugendgeschichte des Heilands am Klarenaltar des Kölner Doms einfügte (Abb. 6). Der Weg zu dieser Komposition ist freilich ein anderer. Sie ist das Ergebnis einer weit zurückreichenden naiv-selbständigen Auseinandersetzung mit den überkommenen Typen des Weihnachtsbilds.



ABB. 10. CHRISTI GEBURT. AUSSCHNITT AUS EINEM ELFENBEINDIPTYCHON. FRANKREICH, 14. JAHRHUNDERT. LONDON, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. (NACH R. KOECHLIN, LES IVOIRES GOTIQUES)

Mit dem Sinn ihrer ursprünglichen Anordnung ist allerdings offenbar mancher Künstler auch des Nordens irgendwie vertraut geworden. Denn es fehlt nicht an zahlreichen Belegen für volles Verständnis dafür. Ja, der Gedanke an eine Absonderung Josephs vom Vorgang der Geburt spricht sich dort sogar, als die abseits hockende Gestalt während des 15. Jahrhunderts bereits in lustiger Parallele zum Schläfer der italienischen Weihnachtsbilder mit dem Kochen des Breichens für das Christkind oder ähnlichen Verrichtungen beschäftigt und so äußerlich begründet wird (Abb. 7), in anderer Form aus: In gleichzeitigen Darstellungen nämlich betritt Joseph, meist mit einem Licht in der Hand, gerade erst von draußen, also vom Abwarten dort, hereinkommend die Stätte der mittlerweile vollendeten Geburt.

Weit häufiger aber ist in der Kunst des Nordens die typische mittelalterliche Weihnachtskomposition, die früh vom Süden herüberkam, ganz handwerksmäßig wiederholt worden. Schon dadurch verlor die Gestalt Josephs naturgemäß oft viel von ihrem ursprünglichen Ausdruck; erst recht, da die Absicht einer Absonderung Josephs von der Szene, also der sein Verhalten bestimmende Zug der Komposition, in den kleinen Bildfeldern mit den verhältnismäßig großen, daher meist gedrängten Figuren, auf die die Kunst diesseits der Alpen während des Mittelalters fast ausschließlich angewiesen war, leicht unerkennbar blieb. Und es ist geradezu selbstverständlich, daß Versuche zur Neubelebung der häufig mehr oder weniger leer überlieferten Komposition, die sich nicht auf die Kenntnis ihrer geistigen Grundlagen stützen konnten, die ursprüngliche Rolle Josephs im Weihnachtsbilde verkannten und aus unvoreingenommenem Empfinden heraus verkehrten. So kommt es, daß Joseph oft, obzwar nicht selten noch abseits sitzend, doch Mutter und Kind zugewandt, ja unverkennbar auf sie hinblickend, dargestellt ist.



ABB. 11. GEBURT CHRISTI. VERGRÖSSERTER AUSSCHNITT AUS EINEM ELFENBEIN-KLAPPALTÄRCHEN, NORDFRANKREICH, 14. JAHRHUNDERT. LONDON, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. (NACH R. KOECHLIN, LES IVOIRES GOTIQUES)

Noch besser kennzeichnet sich die natürliche Gegensätzlichkeit des nordischen Empfindens zum Geist des überkommenen Schemas in einem kunstgeschichtlich einzigartigen Zwischenspiel um das Jahr 1000. Eben damals hatte als Geschenk Ottos III. der als Hauptwerk altchristlicher Bildnerei noch heute berühmte, um die Wende des

5. zum 6. Jahrhundert auf oströmischem Boden entstandene Bischofstuhl Aufstellung im Dom zu Ravenna gefunden. Auf einem der Elfenbeinreliefs der Rücklehne des Thronsitzes mit Darstellungen aus dem Leben Jesu steht nun dicht bei der Krippe, die über die Figuren des Vordergrundes, nämlich die Madonna und Salome, emporragt, ein bärtiger Mann, der mit seiner Rechten auf den Neugeborenen hinweist (Abb. 8). Mag auch die Darstellung trotz dieser auffallenden Eigentümlichkeit heute noch allgemein als eine Wiedergabe der Geburt Christi gelten, nur weil die Madonna hier auf dem in der Geburtsszene üblichen Polster ruht, wird man sie doch als ein östliches Gegenstück zu jenen gleichzeitigen abendländischen Hirtenanbetungen deuten müssen, in denen die Madonna als Wöchnerin charakterisiert ist; denn nur in dem auch dort meist vereinzelt auftretenden Vertreter der Hirten finden Stellung und Gebärde des Mannes damals überhaupt überzeugende, dazu zahlreiche Parallelen. Fest steht auf alle Fälle, daß die neuere Forschung den eigentlichen Grund der typischen Anordnung Josephs im mittelalterlichen Weihnachtsbilde genau so wenig berücksichtigt hat, als ihn die mit ihm nicht vertrauten Künstler des Mittelalters in Rechnung zu stellen vermochten. Für diese lag es sicher nicht ferner, die froh bei der Krippe stehende Gestalt auf dem damals neu in ihren Gesichtskreis tretenden Relief als Joseph zu deuten und sie, deren Gehaben der natürlichen Auffassung vom Verhalten Josephs bei der Geburt des Christkinds bestens entsprach, für ihre Weihnachtsdarstellungen nutzbar zu machen. So erklären sich die in eben diesem Sinne veränderten Weihnachtsbilder in einer Gruppe sämtlich um das Jahr 1000 entstandener Handschriftenillustrationen der untereinander eng verbundenen Malerschulen der Klöster von Sankt Gallen und der Reichenau von selbst (Abb. 9). Es leuchtet aber auch ohne weiteres ein, weshalb man diese an sich zweifellos leichter und allgemein verständliche Art der Weihnachtsdarstellung, die wie ein Vorläufer der Weihnachtskomposition Hermann Wynrichs anmutet und geradenwegs zu ihr hätte hinführen können, entweder überhaupt ablehnte oder bald wieder aufgab: Die Typenkunst des Mittelalters hätte ihre Grundstütze, die Eindeutigkeit ihrer Typen, aufgegeben und sich selbst ad absurdum geführt, wenn sie die Gleichsetzung zweier verschiedener Gestalten in einander ohnehin ähnlichen Darstellungen, nämlich des Hirten in der Anbetungs- und Josephs in der Geburtsszene, gestattet hätte.

Gleichwohl beruht die selbständige Weiterentwicklung des Weihnachtsbildes im Norden unverkennbar auf der Bekanntschaft und der Berührung einzelner seiner Künstler mit eben jener Elfenbeintafel vom Bischofstuhl zu Ravenna. Beweiskräftiger als dessen deutliche Nachwirkung im Gehaben auch der weiter oder wieder sitzenden Josephsgestalt (Abb. 10) ist dafür die Aufnahme der allenthalben sonst längst verschwundenen Salome gerade dieser Komposition um dieselbe Zeit. Salome kniet dort ganz ausnahmsweise nicht, wie sonst immer und entsprechend dem Wortlaut der Legende, an der Krippe, sondern sie beugt sich mit ihrer verdorrten Hand über das Lager zur Madonna hernieder. Und dieses Motiv kehrt, freilich nicht dem mittlerweile offenbar längst in Vergessenheit geratenen Sinne nach, jedoch in der Stellung und Bewegung Zug um Zug in einer Reihe von Weihnachtsbildern aus dem Westen des nordischen Kunstbereichs wieder als eine Frau, die der Madonna, sich über ihr Lager beugend, die Bettdecke glättet.



ABB. 12. GEBURT CHRISTI. VERGRÖSSERTER AUSSCHNITT AUS EINEM ELFENBEIN-KLAPPALTÄRCHEN, PARIS, 14. JAHRHUNDERT. PARIS, COLL. COMTE DE GERMINY. (NACH R. KOECHLIN, LES IVOIRES GOTIQUES)



ABB. 13. ALBRECHT DÜRER: GEBURT CHRISTI. MITTELBILD DES PAUMGARTNER-ALTARS. MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK. PHOTO F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Später, im 13. und 14. Jahrhundert, findet man sie ebendort immer häufiger am Bett stehend, wie sie das Kindlein der Mutter hinhält, der gegenüber am Fußende des Lagers dann meist Joseph mit froher Gebärde sitzt (Abb. 11). Bei Raummangel ist auch wohl entweder Joseph oder aber die Frau fortgelassen. Oft nimmt dann der sitzende Joseph deren Platz ein; öfter aber übernimmt er statt dessen deren Rolle: er selbst hält voll Freude und zur Freude der Mutter das Christkind in den Armen (Abb. 12). Damit ist das »traute, hochheilige Paar« im Norden völlig eins in seinem Weihnachtsglück. Und bald darauf schon zwingt es die Erkenntnis von der Göttlichkeit des Kindes ganz von selbst gemeinsam in die Knie.

Obwohl nun diese letztere, durchaus verinnerlichte und von innen heraus belebte Komposition den tiefsten Gedanken des Weihnachtsfestes in nie übertroffener Klarheit zum Ausdruck bringt, hat sie sich doch genau so wenig im Norden wie im Süden durchzusetzen vermocht. Der italienischen Kunst ging im Augenblick des glücklich errungenen Siegs im schweren Ringen um die Josephsgestalt das heischendere und glänzende Ziel der Einbeziehung der Anbetung der Könige in das Weihnachtsbild auf. Da war es leicht, Joseph in eine Nebenrolle zu drängen, die seine überlieferte Haltung entweder irgendwie äußerlich zu begründen oder beliebig abzuändern gestattete. In Dürers schönstem Weihnachtsbilde (Abb. 13) aber gähnt, nur zur Not überbrückt, aufs neue der Zwiespalt der beiden gegensätzlichen Weltanschauungen, den die Väter fast ein Jahrhundert vorher überwunden hatten. Und er trägt ebenso wie Cranach mit der italienischen Schattengestalt des schlafenden Joseph diesen Zwiespalt gar weiter in die Szene, die schon die nordische Vorstufe des einheitlichen Weihnachtsbildes in vollster Harmonie darbietet, in das Idyll der heiligen Familie (Abb. 14). Braucht man beredtere Zeugen dafür, wie teuer die Kunst des Nordens das Liebäugeln mit italienischer Art bezahlte?



ABB. 14. LUKAS CRANACH D. ÄLTERE: DIE HEILIGE SIPPE. MITTELBILD DES TORGAUER ALTARS. FRANKFURT A.M., STAEDELSCHE GALERIE

Rundschau

Berichte aus Deutschland

AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN MÜNCHEN

Die Ausstellung christlicher Kunst, die im Alten Botanischen Garten gelegentlich der Tagungen für christliche Kunst eröffnet wurde und Oktober bis November dem öffentlichen Besuch zugänglich war, beabsichtigte, wie bei der Eröffnung eigens hervorgehoben wurde, durchaus nicht eine repräsentative Überschau über das Gebiet der ganzen deutschen christlichen Kunst zu geben. Der Arbeitsausschuß unterm Vorsitz von Prof. Richard Berndl zählt unter seinen Mitgliedern Namen wie Geheimrat Bestelmeyer, Reichsbahnrat Georg Buchner, die Professoren Karl Baur, Karl Killer, Franz Klemmer, Michael Kurz-Augsburg, Fritz Schmidt, Hauptkonservator Schmuderer und Professor Heinrich Wadere, Freiherr von Pechmann, Leiter der Abteilung für Gewerbekunst vom Nationalmuseum, Dr. Hanfstaengl, Direktor der Städt. Kunstsammlungen, Frau Prof. Else Jaskolla, Dozent Dr. Kiener, den Maler Paul Thalheimer, als Vertreter der Geistlichkeit Monsignore Dompropst Prälat Dr. Middendorf-Köln, Monsignore Prof. Dr. R. Hoffmann, Oberkirchenrat Dr. Boeckh, Stadtpfarrer Ortloph-Nürnberg.

Sie stellt also das Ergebnis einer zwar mit Zuschüssen seitens des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, des Staatsministeriums für Handel, Industrie und Gewerbe und des Münchner Stadtrats ermöglichten Sammelarbeit dar, konnte sich aber in einer sehr kurzen Vorbereitungszeit im wesentlichen nur auf den engen Kreis des Münchner Kunstschaffens beschränken. Auch jede programmatische These geht ihr ab. Erfreulicherweise, darf man sagen. Denn bei den gegebenen augenblicklichen Verhältnissen, wo wieder einmal mehr denn je in der christlichen Kunst alles im Fließen ist, wird eine Ausstellung, deren Sinn es ist, möglichst viel Besuchern zu zeigen, was überhaupt gearbeitet wird und was vorhanden ist, sich mit Recht zunächst darauf beschränken unter Einhaltung eines bestimmten, nicht zu niedrig gezogenen Leistungsstandpunkts die verschiedenen treibenden Kräfte konservativer wie neuer Richtung vorzuführen. Architektur und Plastik, Malerei und Kunstgewerbe sind ziemlich gleichmäßig vertreten. Vor allem freut man sich der Tatsache, daß das Münchner Kunstgewerbe, das zum Teil ja auch bei der Paramentenausstellung der Galerie für christliche Kunst recht umfänglich und vorteilhaft vertreten war, endlich einmal ausreichend nach allen Seiten hin sich zeigen kann. Es charakterisiert die Vorzüge jahrzehntelanger konsequenter Erziehungsarbeit, wenn die einzelnen Klassen der Münchner Kunstgewerbeschule unter bewährten Lehrern ihre Erzeugnisse zeigen. Unter den Gold- und Silberarbeiten nenne ich die Leuchter und Kandelaber aus Messing von Fritz Schmidt, in denen eine solide und tüchtige Werkgesinnung materialbewußt sich ausdrückt. Auch eine Reihe von Gold- und Silberarbeiten seiner Schüler zeugen für die solide Schulung. Hierher gehören auch die schönen sinnvollen Arbeiten von Professor H. Wadere, der Christusleuchter und der Golgathaleuchter, der Passionsblumen- und Wetterleuchter. Mit wertvollen Arbeiten (Kelche, Schalen und Becher, Meßkännchen usw.) ist Adolf von Mayrhofer vertreten; von Karl Knappe sei ein in Silber getriebener, vergoldeter Teller genannt. Besonderen Wert hat man den trefflichen Leistungen von Frau Professor Else Jaskolla zuzumessen. Ihre Spitzen, wie ihre Paramentik, erfreuen gleichermaßen durch die sich darin offenbarende wundervolle geschmackliche Sicherheit. Sehr wesentlich ist die Tatsache, daß die ausführenden Anstalten, so die Taubstummenanstalt Dillingen oder das Franziskanerinnenkloster St. Elisabeth in Trier, hier für die Technik der Handarbeit entscheidende Anregungen gewinnen. Wunderschöne Arbeiten sind auch die Wachsminiaturen in einer schwierigen, aber sehr reizvollen Technik. Sie können für die Belebung und Verinnerlichung religiöser Hauskunst ebenso bedeutsam werden wie nach einer anderen Richtung hin die schönen Schrifttafeln von Anna Simons und Johannes Döllgast. Ein schön geschriebenes Paternoster oder Ave Maria, ein Bibelspruch und dgl. kann in dieser Form als religiöser Wandschmuck oft mehr zu sagen haben als eine der gewöhnlichen, meist unzulänglichen, zu stark verkleinerten Reproduktionen irgendeines Tafelbildes. Von Keramiken seien die Arbeiten der Ostdeutschen Werkstätten (Adolf Zutt) genannt, die etwas Volkstümliches an sich tragen, manchmal jedoch in Farben- und Formgebung Wünsche offen lassen. Kleinere kunstgewerbliche Goldschmiedearbeiten und Elfenbeingegenstände werden ihre Liebhaber finden.

Die Reihe der Architekten führt von Namen wie Theodor Fischer, Bestelmeyer, Georg Buchner, R. Berndl, O. O. Kurz, Rupert von Miller (man freut sich immer von neuem, wie organisch in die Landschaft hineingewachsen seine Wiesseer Kirche steht!), bis zu einigen Auswärtigen, unter denen Clemens Holzmeister, Wien, mit St. Martin in Nürnberg erwähnt sei. Etwas fremdartig in ihrer eigentümlichen, oft katakombenmäßigen Stimmung die Räume aus seiner Kreuzwegkapelle. Michael Kurz ist gebührend berücksichtigt, Georg Leitenstorfer und Ludwig Ruff (Erzbischöfliches Seminar in Bamberg) nicht vergessen. Unter den Altären vermittelt der Lauinger Elisabethaltar von Michael Kurz und Karl Baur wohl nur einen sehr provisorischen Eindruck von seiner eigentlichen Wirkung. Der streng formale, in verschiedenen Stufen übereinandergelegte Aufbau mit der stark vereinfachten Goldplastik in richtiger Vergoldung bedarf des entsprechenden Raumes, um nicht als befremdend empfunden zu werden. Einfach, aber recht schön der Josephsaltar von Michael Kurz mit dem Altarbild von Otto Graßl. Hier entsteht im Zusammenwirken von Maler und Architekt ein übereinstimmender Einklang. Graßls Blatt hat etwas Solides und Tüchtiges, Volksnahes, dabei recht warm und herzlich Empfundenes. Mit dieser Darstellung des hl. Joseph und des Jesusknaben hat der Maler anscheinend wieder eine neue Stufe seiner Kunst erreicht. Vor dem Übergang zur Malerei sei jedoch noch der Plastik gedacht. Eine Reihe von religiösen Reliefs hält sich meist in herkömmlichen Bahnen. Dankbarerweise hat man auch ältere Arbeiten gebracht. Adolf von Hildebrands † »Grablegung« ist eines der schönsten Stücke der ganzen Ausstellung. Die Ruhe des Todes, die Vollendung wird

mit einer klassischen Verhaltenheit dargestellt. Hier wird der Sinn der Reliefplastik im engsten Anschluß an die Antike wieder verdeutlicht. Das ist Plastik im echtesten Sinn. Theodor Georgiis »Grablegung« bewegt sich in dieser Richtung. Mit zwei kleinen, aber gut ausgewogenen lyrisch zwingenden Kompositionen, einer Heimsuchung und Verkündigung, bringt Irene Georgii zarte Abwandlungen dieser Art. Erwin Kurz' herbe »Pietà« leitet über zu neueren Arbeiten Ruth Schaumanns. Ihre Verkündigung setzt sich auf eigene, tief empfundene Art mit dem Thema auseinander. Joseph Hitzbergers »Verkauf Josephs«, schon aus dem Glaspalast bekannt, will in seiner kräftig primitiven Herbheit neuen Ausdrucksbedürfnissen zum Durchbruch verhelfen. Die besonders umfänglich vertretene Kleinplastik kann hier nicht näher gewürdigt werden.

In seinem Tatbestand ebenso anziehend als für die Beschauer durch die zu ziehenden Folgerungen außerordentlich lehrreich der Saal mit den großen Gemälden. Da ist jenes Altarbild aus der evangelischen Kirche in Bad Tölz, die »Kreuzigung« von Lovis Corinth † aus seiner Münchner Zeit. In der Mischung von Realismus und noch eher akademischer Technik stellt sie vor allem durch die schon durchaus persönlich anmutende ernste, sehr deutsch zu nennende Auffassung ein bedeutsames Zeitdokument dar. Unleugbar steht die monumentale »Kreuzigung« von Becker-Gundahl † in einer gewissen inneren Verwandtschaft dazu. Freilich wird hier schon mehr auf das Kultbild hingearbeitet. Zugleich sprengt der Riesenumfang den Rahmen des Tafelgemäldes und weist auf Becker-Gundahls Eignung zur Monumentalmalerei hin. Franz von Stuck ist mit vier Arbeiten sehr charakteristisch für seine Glanzzeit vertreten. Die große »Kreuzigung« aus der Staatlichen Galerie in Stuttgart entwickelt, mag man im einzelnen sich dazu stellen wie man will, persönlichen Stil in durchaus eigenen malerischen Werten. Das steht uns heute schon nicht mehr so fern wie noch vor ein paar Jahren. Die »Pietà« allerdings läßt sich's an der mit düsterem Realismus aufgemachten Schilderung des Totenleibs genügen, die beiden anderen Kreuzigungen wollen mehr durch malerisch-drastische Effekte wirken, als daß sie von tiefer religiöser Ergriffenheit zeugen könnten. Sehr interessant einige, wenn auch nur flüchtige Skizzen von Leo Samberger. Der historische Tatbestand wird hier berücksichtigt, ohne das Wesentliche des geistigen Vorgangs zu verkennen. Verschleiert, aber sehr schön leuchtet die echt Sambergersche Eigenart aus einer Skizze des Pfingstwunders auf. Franz Klemmer mit seinen Heiligen und der »Anbetung der Hirten« ist geistig diesem Kreis verwandt. Von den Neueren nenne ich eine gut komponierte, auch farbig erfreuliche »Fußwaschung im Teich Bethesda« von Paul Plontke. Seine echt deutsche Freude an der Zerlegung und Einzelschilderung biblischer Vorgänge drückt sich in allem deutlich aus. Thalheimer ist mit seinen hier bereits des öfteren charakterisierten Arbeiten vertreten. Karl Caspar bringt einen Weihnachtsaltar, der bei farbiger Eindringlichkeit zugleich hohe Stimmungswerte und eine gewisse Volkstümlichkeit besitzt, was man von seinem Passionsaltar nicht behaupten kann. Die »Pietà«, dessen Mittelpunkt, stellt abgesehen von der expressionistischen Verzerrtheit die Schrecken des furchtbarsten Jammers, gelöst von aller Hoffnung in einer technisch wenig durchgebildeten auch innerlich ziemlich zerrissenen und zerfließenden Art dar. Jüngere wie Joseph Eberz und Georg Kitt nenne ich noch. Von Glasgemälden seien eigenartige, fast raffiniert primitive, nur auf die Farbe eingestellte kleinere Arbeiten von Karl Knappe, eine» Verkündigung« von Sepp Frank, Proben von Wilhelm Pütz-Solln und aus der Klasse Prof. Klemmer der Münchner Kunstgewerbeschule wenigstens erwähnt.

Man kann der Ausstellung das Zeugnis geben, daß sie, soweit es in ihren Kräften und ihren Möglichkeiten lag, ein gut orientierendes Bild über den gegenwärtigen Tatbestand vermittelt, in dem neben Bewährtem auch das problematische Element als wirksames Ferment nicht fehlt. Es sei hier dem Berichterstatter gestattet, noch einmal kurz auf eine Anregung zurückzukommen, die er gelegentlich einiger Worte über die Tagung für christliche Kunst aussprach: An Hand einer günstigen Plan- und Modellaufstellung, unterstützt durch die Darbietung zahlreicher, möglichst großer Meßbildaufnahmen müßte das Problem des modernen Kirchenbaus den Mittelpunkt einer umfänglichen Ausstellung bilden. Die Leistungen der christlichen Gegenwartsarchitektur stellen im Komplex der christlichen Kunstfragen den wichtigsten Faktor dar, viel mehr, als das gemeinhin unter der ablenkenden Beschäftigung etwa mit religiöser Malerei auch von manchen Fachleuten als wesentlich empfunden wird. Man könnte sich zunächst damit begnügen, einmal die Münchner und süddeutsche Kirchenbautätigkeit nur der Nachkriegsjahre herauszustellen. Die lehrreichsten Schlüsse und Folgerungen könnten daraus gezogen werden. Vielleicht läßt sich diese Veranstaltung auf die eine oder andere Weise durch Zusammenarbeit aller einschlägigen Interessentenkreise ermöglichen.

Willi Schmid

MONATSAUSSTELLUNG DER GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST

(August und September)

Der achtzigjährige Geburtstag von Ludwig Glötzle gab Gelegenheit, einige Arbeiten in Öl zu zeigen. Die Zeitschrift hat schon gelegentlich der Besprechung seines Lebenswerkes auf die erstaunliche Tatsache hingewiesen, wie der Künstler noch unermüdlich tätig ist. Von den ausgestellten Arbeiten hebe ich die für Glötzles Eigenart charakteristische Cäcilia und die Krönung Mariens heraus. Sehr schön auch die Pietà, ein Aquarell in der älteren strengeren, graphisch orientierten Art. Viele von uns werden sich hierbei an Glötzles Bilder zum Meyschen Kindermeßbüchlein erinnern, das seit den siebziger Jahren in beinahe 900 000 Exemplaren verbreitet worden ist. Ähnlich wie Führichs Arbeiten, wenn auch nicht so originell, verdiente auch diese bescheidene, liebenswürdige Gebrauchskunst, daß man sie nicht vergesse. Kaspar Schleibner bringt mit Ölskizzen nach ausgeführten Bildern eine schöne Bereicherung der religiösen Hauskunst. Die Arbeiten verdeutlichen die in der älteren Art glückliche Lösung der formalen Durchbildung. Farbig besonders reizvoll die Dornenkrönung. Das kleine Bildchen der Andechser Landschaft zeigt Schleibner von einer anderen Seite. Ein Primizgedenkblatt in Aquarell von Anton Figel ist durch die Gediegenheit seiner Ausführung bemerkenswert. Eine lyrisch-sentimentvolle, aber

nicht sentimentale Komposition von angenehmer Farbigkeit ist die Madonna im Rosenhag der Freiin v. Waldenfels. Stilistisch interessant die Mischung zwischen einer primitiv-neusachlichen Technik mit einer Neigung zur heroischen Landschaft in klassischem Sinn die Flucht nach Ägypten von Hermann v. Glaß. Dessen Entwurf zu einer Komposition nach einer Stelle aus der Offenbarung Johannis vermag jedoch trotz einiger Ansätze nicht die Berechtigung zur öffentlichen Ausstellung nachzuweisen. Friedrich Cothen-Orla entwickelt sich sehr folgerichtig. Der hl. Sebastian, schon in der Auffassung selbständig ein bis zum Überdruß variiertes Thema gestaltend, überrascht durch starke Stilisierung, einheitliche Farbengebung. Das „Kreuzfahrer" benannte Bildnis ist mehr für Nahansicht gearbeitet, so daß es an Plastik und Ausdruckskraft, von einiger Entfernung aus betrachtet, abgeschwächt wirkt. Formaler Aufbau durch die Farbe ist der Vorzug eines „Samariterin" betitelten Gemäldes, das schildern soll, wie die Samariterin hingeht und von dem Heil erzählt, das ihr widerfahren ist. Kompositionell sind die drei Gestalten gut gegeneinander abgehoben, der Ausgleich der reichen Farbenskala vollzieht sich mit fortgeschrittener Sicherheit.

Kreuzwegstationen von Valentin Kraus in Terrakotta und Majolika erweisen die altbekannte solide und tüchtige Meisterhand; eine Kleinplastik, St. Georg, hat entschieden dekorative Werte. Die schöne Kreuzigungsgruppe in Bronze von Karl Rieber, eine ernste und tiefe Arbeit, formal durch einen strengen Parallelismus zwingend zusammengehalten, ist zur Verlosung angekauft. Von Heinrich Salomoun nenne ich eine sinnvolle Lösung eines Reihengrabsteines, von Wilhelm Göhring den holzgeschnitzten Hirten mit der Geiß, der viel besser wirkt als die undifferenzierte, wenig überzeugende Holzstatuette, „Herz Jesu" benannt. Ein Antonius mit dem Christuskind von August Weckbecker ist einfach, aber von liebenswerter Innigkeit. Majoliken aus den ostdeutschen Werkstätten nach Entwürfen von Professor Zutt, von Hermann Broxner und Andreas Lang, Weihkessel von Hermann Goretzki ergänzen die Ausstellung nach dieser Seite hin. Die Sanktusglocke von Franz A. Frohnsbeck in Eisen ist charakteristisch für den traditionsgebundenen älteren Geschmack.

Besondere Beachtung verdienen die vorzüglichen Arbeiten des Goldschmiedmeisters Fritz Möhler, Schwäbisch-Gmünd. Ohne extravagant zu sein, erfreuen sie durch selbständige, materialgerechte Lösung der Einzelaufgaben. Die Ornamentik gibt sich bei aller Reichhaltigkeit der Einzelideen maßvoll, die Gestaltung der Grundform zeugt von sicherem Geschmack. Die große Sonnenstrahlen-Monstranz, eine bemerkenswerte Arbeit von großer Ausgeglichenheit in den Maßen, zeigt, wie auch das Kunstgewerbe sich zur geistigen Selbständigkeit durchzuringen vermag, ohne die Tradition zu verleugnen oder die handwerklichen Grundlagen umstürzende Experimente notwendig zu machen.

Im Rahmen der September-Ausstellung der „Galerie für christliche Kunst" war ein großes Hochaltarbild von Albert Figel in der Karmelitenkirche ausgestellt. Es ist für die Neue Maria-Himmelfahrts-Kirche in Stuttgart-Degerloch bestimmt und hat dementsprechend die Assumptio oder besser die Assunta zum Gegenstand. Das außergewöhnlich große Format (5×3,5 m) ist durch eine strenge Raumgliederung bei großzügiger Malweise bewältigt. Der Vordergrund ist, sicher in Rücksicht auf die Aufstellung in der Stuttgarter Kirche, leer gelassen, während in einem Kranz gut komponierter Engel die verklärte Gottesmutter der Krönung durch Gott Vater und Gott Sohn entgegenschwebt. Mit der Darstellung des Heiligen Geistes in Gestalt einer Taube ist die Ergänzung der Versinnbildlichung der Trinität gegeben. Sehr schön die links und rechts genau entsprechende Symmetrie der Engel. Von einer Gruppe, die Rosen und Lilien spendet, den Mantel hält über eine weitere Gruppe Musizierender, vermittelt ein wieder Blumen spendender Engel den Übergang zu einer Gruppe Adorierender. Farbig wird die Einheit des großen Gemäldes durch ein schimmerndes, mystisches Blau hergestellt, das sich in verschiedenen Abstufungen wiederholt, während der Hauptakzent auf dem verklärten leuchtenden Antlitz der Gottesmutter liegt. Bemerkenswert die Klarheit und Einfachheit der Komposition wie der rein malerischen Wirkungen. Dadurch erreicht Figel, daß das Ganze sich dem Betrachter mit Leichtigkeit einprägt. Eine achtunggebietende Leistung, die, ohne zeitnah im eigentlichen Verstande zu sein, ihren Eigenwert behält durch empfundene, volkstümliche Liebenswürdigkeit.

In den Räumen der Galerie findet sich von der Hand des gleichen Künstlers eine St.-Benedikt-Predigt, deren Hauptvorzüge in klar durchdachtem kompositionellem Aufbau bestehen. Die Vision des hl. Franziskus von Louis Feldmann stellt ein Stück solider traditioneller Kunstgesinnung dar. Josef Hengge interessiert vor allem in seinem Entwurf zum Fresko-Deckengemälde St. Korbinian. Die sichere Behandlung der Farbwirkungen und die sorgfältig, wenn vielleicht auch etwas schematisch durchgearbeitete Komposition sei rühmend hervorgehoben. Mehr stereotyp die Farbskizze der Madonna mit Kind. In der Feldkommunion gibt der Künstler eine Erinnerung an die Zeit, in der solches Geschehen unvergeßliche Einschnitte in das Leben des Frontkämpfers bildete. Die malerische Ausdrucksweise ist hier stärker als in den verwundeten Kriegern, die allerdings nur einen Ausschnitt aus einem Kampfgemälde darstellen. Ein großes Format bewältigte Friedrich Cothen-Orla in seinem Bernhard von Clairvaux, ein Bild, das Niveau hält. Gedanklich vermag die Darstellung des Evangelisten Johannes noch nicht jenen überzeugenden Grad monumentaler Höhe zu erreichen, die hier notwendig wäre. Die Darstellung des Apostels als Mann in der Blüte seiner Jahre steht damit in Widerspruch, daß der Lieblingsjünger des Herrn das Evangelium nach der neueren Forschung am ehesten zwischen den Jahren 98 und 100 (Simon Weber, Freiburg) verfaßt hat. Mit einer Anbetung der heiligen drei Könige beweist Johanna Sulzmann angenehmes Können.

Aus der zahlreichen Plastik sei Paul Scheuerles Madonna mit Engeln hervorgehoben. Auch die Kreuzwegstation von Heinrich Salomun stellt sich in die Reihe neuerer Lösungen dieser großen Aufgabe. Kaspar Ruppert zeigt eine Pietà in Bronze mit zwei Reliefs, die hl. Gertraud und hl. Johannes darstellend, das Ganze für ein Familiengrab bestimmt. Die Pietà daraus das Beste, ein altes Motiv mit Geschmack und Verständnis entwickelt. Interessant der Kreuz-



VENEZIANER KRIPPE. ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS
AUS »BERLINER, DENKMÄLER DER KRIPPENKUNST«. (VGL. S. 64)

Christus von W. Ohly. Die Darstellung versucht einmal etwas anderes als gewöhnlich, wozu allerdings die originale, persönliche Kraft noch nicht ganz auslangt. Mehr kursorisch können Arbeiten von Hermann Goretzki, Josef Kopp, Adolf Kirmayr, Arthur Sansoni, Ludwig Sonnleitner und Adolf Friedrich erwähnt werden.

Den größten Raum nehmen die Arbeiten des Malers Theodor Landmann ein. Neben Aquarellen sind es hauptsächlich Kartons und Skizzen für Glasmalerei. Der Eindruck des Ganzen ist etwas zwiespältig. Die Aquarelle aus Sizilien und Assisi erweisen in ihrer angenehmen Farbigkeit und der sicheren Beherrschung der technischen Mittel die entschiedene Begabung für mehr als unverbindliche Notierung empfangener Reiseeindrücke. In den großen Glasfensterkartons, die zum Teil schon ausgeführten Arbeiten zugrundeliegen, handelt es sich um eine expressionistischen Bestrebungen nahestehende Gesinnung, die sich hier mit wechselndem Erfolg um die Verbindung von linearem und farbigem Ausdruck bemüht. Eine gewisse Zwiespältigkeit ist unverkennbar: einerseits wird das neue Ausdruckserlebnis des Künstlers zwar angedeutet, aber nicht genügend stark herausgearbeitet, um als selbständige, originale Empfindungsform für sich bestehen zu können, andererseits schwächt der Versuch eines Kompromisses mit den traditionellen Formen der Glasmalerei noch weiter den Gesamteindruck. Recht interessant wirkt der Versuch Landmanns zu neuer Symbolik zu gelangen. Offenbar dienen die Ornamentfenster, zu denen sich mehrere Entwürfe finden, als Vorarbeiten nach dieser Richtung hin. Diese asymmetrischen Linienkonstruktionen stehen deutlich unter dem Einfluß gewisser Theorien der abstrakten Kunstbetrachtung und -erzeugung Kandinskys. Was aber bei diesem vitaler Zwang, subjektiv berechtigte innere Notwendigkeit bedeutet, wird hier mehr spielerisch und nicht immer konsequent nachgeahmt. Kandinskys „innerer Klang" in seinen konstruktiven Farben- und Formenkompositionen ist bei aller Outriertheit in sich selbst logisch, so wenig objektive Richtigkeit diesen ausgefallenen Spekulationen eines reinen Intellektualisten innewohnt. Bei Landmann wirken sich diese Anregungen sehr verdünnt aus. Von vorneherein kann man Versuchen, zu neuen christlichen Symbolen zu gelangen, nur dann zustimmen, wenn es sich zunächst nur um neue Variationen, Abwandlungen der hauptsächlichsten Zeichen handeln würde. Landmann wagt sich aber gleich an die schwierigsten symbolischen Kompositionen, um mich so auszudrücken. Das vergängliche Gleichnis dieser neuen Symbole bleibt im Natürlichen in der Unverbindlichkeit rein persönlicher Geltung stecken. Nur ganz eindeutige und klare Zeichensprache kann hier gelten gelassen werden. Die altchristliche Symbolik z. B. in den Monogrammen griechischer Herkunft war von unvergleichlich starker, ursprünglicher Ausdruckskraft (ich weise hier nur auf das Zeichenbuch von Rudolf Koch hin). Geistvolles hat zu diesem Thema neuerdings Oskar Beyer in seinem sonst, vor allem von der theologischen Seite oft recht anfechtbaren Buch „Die Katakombenwelt", Verlag Mohr, Tübingen 1927, geäußert. Der Ausdruckssinn der Zeichen wirkt als Verständigungsmittel innerhalb der Gemeinde. Schon dieser kollektive Sinn — die apotropäische Bedeutung, auf die z. B. Beyer zu großen Wert legt, kommt erst in zweiter Linie in Betracht — unterscheidet sie wesentlich von persönlichen mystischen Spielereien. „In den Sinnbildern, bildlichen Zeichen einfacher Art, klingt das neue (scil. christliche) Weltgefühl noch voller. Sie sind liebliche Gleichnisse, die wie Blumen aus der Seele der Gemeinde keimen; zugleich sind sie die kürzesten aller Gleichnisse. Mit neuen Augen blickt der Christgewordene, zum Leben Erwachte auf die irdischen Dinge. Die Sichtbarkeit löst andere Empfindungen aus als früher, ungewöhnliche Seiten und Beziehungen werden an ihr offenbar. Eine neue Grundhaltung den Weltverhältnissen gegenüber stellt sich her. Der Unterschied zum vorigen Bewußtsein ist etwa dem vergleichbar, der zwischen dem Na-

turempfinden eines Durchschnittsmenschen und dem eines großen Künstlers waltet. Unwillkürlich fragt es in dem Menschen, wenn sein Blick auf längst gewohnten Dingen ruht: ist bereits ihr Sinn, ihre wahre Bedeutung gefunden? Liegt der natürlichen oder nutzzweckhaften Bedeutung nicht noch eine tiefere zugrunde? Oder anders gewendet: schlummert in dem Ding nicht irgendeine wesenhafte Beziehung, die es zum Sinnbild dessen werden lassen könnte, was alle ‚Lebenden' bewegt? So werden gering geachtete, weil alltägliche Gegenstände ‚entdeckt'. Es sind wenige im Hinblick auf die große Masse der überhaupt vorhandenen oder möglichen; auch werden an den ausgewählten bei weitem nicht alle symbolischen Bezüge bemerkt oder ausgenutzt." So weit Beyer a. a. O., S. 58. Diese christlich-abendländische Zeichensprache wird auch jetzt noch von allen Christen mühelos verstanden. Theoretisch ist kein Einwand dagegen zu machen, daß mit der Ausbreitung des Christentums auf in sich geschlossene andere Kulturkreise, etwa den chinesischen, auch die christliche Symbolik eine Erweiterung und Ausdehnung erfahren könnte. Für ausgeschlossen jedoch halte ich es, daß man im Anschluß an die vagen, vor allem außerhalb der formenden Kraft der Ecclesia entstandenen Versuche, als deren Träger ich vorhin Kandinsky nannte, nach dieser Richtung hin vorankommen kann.

Willi Schmid

PARAMENTENAUSSTELLUNG IN KÖLN

In den Monaten Juli und August fand in den Räumen des Erzbischöflichen Diözesanmuseums in Köln unter Beteiligung rheinischer Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und des Instituts für religiöse Kunst der Stadt Köln eine Paramentenausstellung statt. Von Künstlern der erstgenannten Gesellschaft hatten Entwürfe bzw. Arbeiten nach ihren Entwürfen ausgestellt u. a. die Kunstmaler Diemke und Dr. Kurthen aus Düsseldorf, ferner Prof. Thorn-Prikker, Duisburg, und die Maler Windelschmidt, Peter Hecker, Dürnholz und Zepter. Außerdem hatten sich die Künstler der Abtei Maria-Laach beteiligt. Es waren Paramente älterer und neuester Stilrichtung vertreten, so daß die Ausstellung ein sehr interessantes Bild bot.

(Eingehender Bericht folgt.) Sch.

Bücherschau

WICHTIGE SCHRIFTEN ZUR CHRISTLICHEN KUNST

Eine Kampf- und Streitschrift sei an erster Stelle genannt: Alexander Cingria, Der Verfall der kirchlichen Kunst (4^0, 82 S., Benno Filser, Augsburg 1927, M. 2.80). Die Schrift ist schon im Jahre 1917 in französischer Sprache in Lausanne mit einem Vorwort des berühmten französischen Dichters Paul Claudel erschienen und ist nunmehr mit einer Einleitung versehen dankenswerterweise von Dr. Linus Birchler-Einsiedeln ins Deutsche übersetzt worden. Einer oder der andere mag sagen, das Büchlein wolle heute nichts mehr für Deutschland bedeuten, da es zu spät für uns komme; wir stünden heute nicht mehr in der Stagnation, sondern im Kampf um die Durchsetzung eines Neuen. Wer aber weiß, daß eigentlich nur ein kleiner Teil überzeugt für das Gegenwärtige eintritt, während allzu viele noch bedenklich, zögernd, ängstlich beiseite stehen, ja es bekämpfen zu müssen glauben, wird auch die heute noch fast unbegrenzt aktuelle Bedeutung dieser Schrift gelten lassen müssen, einer Schrift, die ein vollkommenes Analogon zu den literarischen Veremundus-Broschüren Muths vor dreißig Jahren bildet. Alexander Cingria ist eigentlich ein dalmatinischer Italiener, der heute in der Westschweiz, in Genf, eine rege Kunsttätigkeit in Wand- und Glasmalerei ausübt, unter der hohen Gönnerschaft des kunstverständigen Bischofs Besson von Freiburg. (Wir werden demnächst über seine künstlerische Tätigkeit berichten.) Cingria geht von ausgesprochen französischen Zuständen aus. Das mag manchen vielleicht anfangs störend sein und doch sind gerade die uns persönlich nicht berührenden Zustände eher in der Lage, uns einmal objektiv über die Verhältnisse der kirchlichen Kunst des 19. Jahrhunderts nachdenken zu lassen, als die deutschen Verhältnisse, wo wir nur zu vieles durch Gewöhnung und durch persönliche Verbindungen als absolut unveränderlich hinnehmen. Von der Notwendigkeit und der ehemaligen Herrlichkeit christlicher Kunst geht Cingria aus und legt dann die Gründe des Zerfalls dar, zuerst die moralischen: die Langeweile, die Gedankenlosigkeit, die Trägheit, die Verlogenheit und die Leblosigkeit, dann die historisch-sozialen: die Reformation, der Jansenismus, die französische Revolution, die Säkularisation und der Gallikanismus, und schließlich die rein künstlerischen: der Akademismus, die Romantik und die Fabrikation (Industrie). Manche Dinge sind für den Deutschen völlig neu, wie etwa die Auswirkungen des Jansenismus und des Gallikanismus, aber auch sie haben im 19. Jahrhundert durch den Import alten deutschen religiösen Kunstsinn verdorben, der im 18. Jahrhundert bei uns noch lebendig war. Die Ausführungen sind geistvoll, überzeugend, tief und mit feinstem künstlerischem Gefühl vorgetragen. Der französische Takt, auch Peinliches verbindlich ausdrücken zu können, im Gegensatze zu der viel robusteren deutschen Art, wird manchen das Büchlein zu Ende lesen lassen, der es sonst vielleicht schon früher in die Ecke geworfen hätte, weil er sich auch mitgetroffen fühlt. Deutscher Mentalität mag es ferner liegen, den direkten Einfluß des Teufels in der Verderbnis christlicher Kunst zu sehen; sie wird eher nach wissenschaftlichen Gründen der gegenseitigen Beeinflussungen suchen. Aber das Faktum wird bleiben, daß die kirchliche Kunst nicht nur künstlerisch, sondern erst recht religiös an Tiefe, Würde, Echtheit und innerer Wahrheit im 19. Jahrhundert erschreckend abgenommen hat. Manche wollen das heute noch nicht zugeben, sie dekretieren, daß eine solche Behauptung ein neues, subjektives Evangelium sei. Vielleicht lassen sie sich von einem Franzosen, der vor zehn Jahren dasselbe sagte (wie auch Deutsche schon vor fünfzehn), eher überzeugen. Wer um das Problem christlicher Kunst ringt, lese dies Büchlein, und er gebe es besonders allen denen, die immer noch nicht wissen, um was wir eigentlich kämpfen, nicht um eine rein ästhetische Geschmacksfrage, sondern um ein wesentliches Gut des Christentums und der Kirche, nämlich um die Tiefe der religiösen Erfassung und des religiösen Ausdrucks.

Nicht aus der Abwehr, sondern aus dem Streben, das Positive in der neuen Kunstbewegung und zwar von der Einstellung des Christentums

aus zu erfassen, hat Konrad Weiß seine Broschüre: »Das gegenwärtige Problem der Gotik« geschrieben (4°, 46 S., Benno Filser, Augsburg 1927, M. 2.40). Wie alles, was Konrad Weiß schreibt, handelt es sich um ein sehr schwer zu lesendes Buch. Wie Zyklopenquadern türmen sich Worte, Sätze und Gedanken, dunkle Schluchten öffnen sich, aus denen man kaum einen Ausgang sieht. Und doch verlohnt es sich um den Inhalt zu ringen, das Geheimnis zu ergründen versuchen, was um den Gegensatz klassisch und gotisch, heidnisch und christlich ist. Weiß sieht in der Verwirklichung des zeitlos gotischen Gedankens (also ohne die zeitbegrenzte Formsprache des 14. und 15. Jahrhunderts) den Sieg des religiösen, bürgerlichen wie nationalen Gedankens.

Dieser Broschüre steht innerlich näher, als wohl mancher auf den ersten Blick sieht, das anscheinend rein historische Buch: Die Kunst der Gotik von Hans Karlinger, Professor an der Technischen Hochschule Aachen. (VII. Band der Propyläenkunstgeschichte, 4°, 138 S. Text. Mit ca. 500 Abbildungen, darunter Farbtafeln. Propyläen-Verlag Berlin, 1927. Pr. geb. M. 50.—). Es ist ein selten gelungenes Buch, in der Auswahl der wundervoll reproduzierten Abbildungen, in der Kenntnis des Materials, in seiner Verarbeitung in geistesgeschichtlicher und kunsthistorischer Beziehung. Aber darüber hinaus geht die Bedeutung, denn nicht bei dem Gewesenen bleibt die Forschung stehen, es gibt nicht das intellektuell erkannte Schema eines ideologisch gesehenen Stils, sondern sie schildert das Lebendige, das Werdende und Wogende, das national und generationenhaft Schattierende des Zeitausdruckes eines in viel größeren Tiefen ruhenden Wesenhaften. Allein wer diese Architekturbilder aus Frankreich, Deutschand, Italien, Spanien und England, die Plastiken von Chartres bis Riemenschneider, die Phantastik und Fertigkeit des Kunstgewerbes, die Mystik und Realität der gotischen Malereien an seinem Auge vorüberziehen läßt, dem wird eine gewisse imitierte Gotik des 19. Jahrhunderts unerträglich sein, weil abgeschlossen und ausgeschlossen von dem lebendigen Körper der Gotik. Gerade diese Geschichte der gotischen Kunst ist der stärkste Gegner eines gotischen Historizismus, weil eben atmender Körper und galvanisierter Leichnam zwei unverträgliche Dinge sind. Ein solches Buch kann und muß aufgeschlossen machen für das, was uns heute nottut.

Einen eigenartigen Versuch unternimmt D. Dr. Hans Preuß, Professor an der Universität Erlangen, in seinem Buche »Die deutsche Frömmigkeit im Spiegel der bildenden Kunst«. (4°, 328 S. Mit 157 Bildtafeln. Furcheverlag, Berlin, M. 30.—.) Seltsam, daß ein protestantischer Theologieprofessor dieses kühne Wagnis unternimmt, an das anscheinend noch kein kunsthistorisch gebildeter, katholischer Theologe gedacht zu haben scheint. Nicht die Formengeschichte, wie sie auch in andern Geschichten der christlichen Kunst schließlich doch das Maßgebende bleibt, ist hier das Wesentliche, sondern es sollen gleichsam die künstlerisch bildsamen Urkunden der deutschen christlichen Frömmigkeit vorgezeigt werden. Ein Protestant als Führer durch ein Land, das dreiviertel rein katholisch war, und erst im letzten Viertel gemischt! Wie wird er über diese Schwierigkeit hinwegkommen? Vor allem sei festgestellt, daß Preuß mit tiefem Ernst und nicht mit billigen Schlagworten an das Problem herangeht. Er kann sich hereinfühlen in deutsch-christliche Bildermystik des Mittelalters, er spricht den für einen (allerdings streng lutherisch gesinnten, nicht kalvinistischen) Protestanten kühnen Satz aus, daß es nicht Recht sei, die Mutter des Herrn aus dem Protestantismus ausrotten zu wollen. Man mag sich über eine solche wohltuende Offenheit herzlich und ehrlich freuen, weil sie doch eine Brücke zu einem Verstehen wird. Aber dann muß man doch seine großen Bedenken gegen manches religiös wie künstlerisch Unmögliche äußern, weil sie eben einer konstruierenden konfessionellen Eingeschlossenheit, aber nicht dem Wirklichen entspricht. Wie kann man sagen, daß der romanische Stil mit dem Protestantismus verwandt ist, weil sein Geist aus dem Glauben nicht aus dem Suchen erwachse! Ist es vielleicht unkatholisch, fest zu glauben? Oder im romanischen Dome könne man lieber protestantisch beten als mystisch? Ist der romanische Dom nicht auch Ausdruck einer liturgisch-hierarchischen Ordnung, von der die lutherische Kirche keine Spur mehr hat, so daß also der romanische Dom unverträglich mit dem Geiste des Protestantismus ist, der, wie Preuß später mit Recht sagt, in der Kirche doch nur die Stube und die Schule sucht. Oder wie unmöglich ist das Suchen Preuß', den ganzen Dürer für den Protestantismus in der Art seiner Frömmigkeit und seiner Kunst in Anspruch zu nehmen, auch seine Werke vor der Reformation als protestantisches Leben festlegen zu wollen? Das, was Albrecht Dürer groß macht für jeden Deutschen, sei er Katholik wie Protestant, ist, daß er beide Pole deutsch-christlichen Fühlens und Gestaltens in sich vereinigt. Er kommt von dem Wirren des Mittelalters zur Klarheit, er kommt von dem Mystikum zum Rationabile, aber beides eben nicht konfessionell, sondern in der Fülle eines konfessionell noch nicht geschiedenen Christentums, also erst recht im Sinne der ganzen umfassenden Kirche, wie sie von Augustinus bis Luther vor uns steht. Deshalb ist ja romanisch so gut katholischer Geistesausdruck wie gotisch! Dann weiter: lassen sich wirklich die Holzschnitt-Illustrationen der Bilderbibel der Reformationszeit auch nur als ein annähernder Ersatz für das bezeichnen, was die Reformation an Kunstmöglichkeit der protestantischen Kirche genommen? Der ganze Begriff einer »Reformationskunst« ist unmöglich, stilgeschichtlich wie geistesgeschichtlich unhaltbar, eine rein konfessionelle Konstruktion. Der Bruch geht ja mitten durch Künstler wie Cranach, und nur eine Sophistik kann ihre Werke in der katholischen Zeit als Höhepunkt der späteren Reformationskunst buchen. Ein Satz wie: »Was damals (um 1520—30) in Deutschland künstlerisch stark war, das vermochte sich bloß in Schöpfungen auszusprechen, die protestantischen Geist atmeten« (S. 177) ist historisch unrichtig, weil es die ganze barocke Gotik negiert, die in Süddeutschland bis gegen 1540 lebendig, blühend und treibend war.

Noch stärker fällt das Buch dann in der nachreformatorischen Zeit ab. Wie sich Barock und deutsche katholische Frömmigkeit zu einen wissen, bleibt dem lutherischen Protestanten ein unfaßliches Phänomen. So sieht er auch nur das ganz Äußerliche und spürt nicht, wie der gotischen Frömmigkeit das Barock näher steht als die kühle Rationalität der Renaissance, die auch in der Reformation im rein Lehrhaften ihren Ausdruck fand und damit die künstlerische Empfindung ver-



BRENDANI, STÄNDIGE KIRCHENKRIPPE IN URBINO. BEMALTER STUCK. UM 1560
AUS »BERLINER, DENKMÄLER DER KRIPPENKUNST« (VGL. S. 64)

nichtete. Völlig kenntnislos sind Preuß' Darstellungen über die neuere katholische Kunstbewegung. Wie kann man behaupten, daß die römische Organisation unter Führung der Jesuiten dafür sorgen würde, daß die Schiestlschen Bilder nicht das Angesicht der römisch-katholischen Frömmigkeit würden, sondern Gebhard Fugel mit seinem »schwülen Barock« und »das, was aus dem von Leo Samberger so hervorragend gemalten Porträt des derzeitigen Münchner Erzbischofs zu erkennen ist«. Hier muß man, wenn man auch nur eine leise Ahnung von den tatsächlichen Verhältnissen hat, lächeln über diese naive, schon nicht mehr konfessionelle, sondern politische Verzerrung, der leider der sonst so hochstehende Verfasser in einer zu kurzen zeitlichen Distanz unterliegt. Uns Katholiken malt sich die deutsche Frömmigkeit der Vergangenheit in vielem anders in der Kunst. Gewiß, es gibt einen ganz bestimmten deutschen religiösen Zug auch im Katholizismus. Ihn mit subtileren Mitteln aus den Kunstwerken herauszuholen, als dies Preuß besonders für die letzten fünf Jahrhunderte getan, müßte eigentlich eine höchst dankenswerte Arbeit für einen feinsinnigen katholischen Theologen sein. Georg Lill

Tankred Borenius und E. W. Tristram: Englische Malerei des Mittelalters. Pantheon Casa editrice, Firenze. Kurt Wolff Verlag, München 1927.

Der rührige Verlag hat sich die Aufgabe gestellt — hocherfreulich — internationale Forscher zu versammeln, um alle Gebiete der Kunstwissenschaft in Monumentalwerken zu behandeln. Hier das Genannte: Eine große Überraschung — leider nicht ohne Enttäuschung. — Die Schattenseiten zuerst: Ein schönes, vornehm ausgestattetes Buch, 101 Lichtdrucktafeln, aber — 50 davon nach Aquarellen (vorzüglich, aber bei aller Treue immer subjektiv, für die kunsthistorische Kritik, die im Werk die persönliche Handschrift des Meisters sucht, nicht brauchbar), 45 nach Photographien (von denen nur 31 wirklich gut, 14 flau), 6 nach älteren Kopien vernichteter Werke (dies höchst lobenswert). — Der Text ist hier und da recht farblos, dürfte, diesem Material gegenüber, stärker sein. Den historischen Darlegungen folgt ein hoch lehrreiches Kapitel über die Technik und eine vorbildliche Bibliographie. Nun zu den Dingen selbst: Eine Märchenwelt von Wand- und Tafelmalereien wird uns geöffnet, Wunder, unerhörte; ungeheure Explosionen ungeahnter Leidenschaft, verborgen unter scheinbarer Starre; im kleinsten Strich, in der letzten Floskel, da sitzt die eigentliche Kraft, die heimliche Wucht; drunter flammt und flackert und glüht alles (dies besonders auch bei Miniaturen, hier nicht gezeigten). Der enge Raum gestattet leider kein genaueres Eingehen auf besondere Probleme, deren große Fülle sich in dem Buch verbirgt (u. a. das d'Estouteville-Triptychon in seiner Beziehung zum Kreis Meister Bertrams und viel anderes). Trotz mancher Mängel soll den Verfassern und dem Verlag Dank und Glückwunsch gewidmet sein, das Werk bestens empfohlen werden jedem, der des Mittelalters Kunst im Herzen liebt. Pr. Joseph Clemens v. B.

Frey, Dagobert: Architettura della Rinascenca da Brunelleschi a Michelangelo. Mailand-Rom, Soc. ed. d'arte Ill. Text 53 Seiten, 157 Tafeln mit 660 Abbildungen.

Die Welt staunte, als Brunelleschi es wagte, über der Gewölbekreuzung von Santa Maria Novella eine Kuppel zu setzen, die dazu noch frei, ohne sehr komplizierte Gerüste, erbaut worden war. Es war die entscheidende Tat, die eine Periode abschloß und eine neue eröffnete, mit ihr beginnt die Renaissance. Und die Welt erstaunte abermals, als ein Titane eine Kuppel wölbte, kühner im Schwung, kolossaler in den Ausmaßen, unvergleichlich in der Majestät, und die Renaissance schloß sich ab. — Zwei Kuppeln — Anfang und Ende eines Strebens — ein Ring, der sich schließt. Und zwischen diesen beiden Polen breitet sich eine Welt aus voll Tausender von Namen, unerreicht im Schwung ihres Gedankens: die Architektur der Renaissance.

Dagobert Frey versteht uns durch diesen Reichtum hindurchzuführen, uns die Schönheiten eines Bramante, eines Meo della Caprina und anderer zeigend, immer neue Ausblicke gewährend, besonders in die Schöpfungen der kleineren Kunstzentren wie Ferrara, Rimini (Leon Battista Alberti), Urbino (Laurana), Pescara. Dann auch in Neapel, Sizilien. Das Werk hat den Vorzug, außer vielen bekannten Denkmälern auch vieles unedierte Material vorzuführen.

Man glaubt immer, daß solche Themata längst abgegrast seien, aber man muß sich immer wieder davon überzeugen, daß noch lange nicht ein Abschluß in die Forschungen über die italienische Renaissance gebracht werden kann. Dazu ist Italien noch viel zu wenig systematisch bereist und durchforscht worden. Angelo Lipinsky

Frey, Dagobert: Architettura Barocca. Mailand-Rom, Soc. ed. d'arte Ill. 4°. Seiten 50, Illustrationen auf 182 Tafeln.

Eine Geschichte der Barockarchitektur in Rom zu schreiben, mag keine kleine Arbeit sein. Aus allen Winkeln der Ewigen Stadt drängt es sich dem Beschauer auf, in Kirchen und Palästen, Plätzen und Brunnen. Von den großen Sternen wie Bernini, Borromini und Algardi bis zu den kleineren Meistern wie Rainaldi, Fontana, Pietro da Cortona und anderen ist es eine lange Reihe, die Beachtung heischt und auch voll verdient. Verfielen auch viele dieser Meister oft auf Geschmacklosigkeiten und Widersinnigkeiten, der Vorwurf, arm an Gedanken gewesen zu sein, kann ihnen beim besten Willen nicht gemacht werden. Im Gegenteil, gerade das Barock war eine Zeit der Überproduktion, die aber nicht als solche ihre Unmöglichkeiten brachte, durch eine zu große Monotonie der Motive etwa, sondern es ist ein Reichtum ohnegleichen, der als mächtiger Strom anschwillt, alles mit fortreißt, was sich ihm entgegenstemmt, dann aber plötzlich abbricht und als zierliches kleines Flüßchen in das Rokoko übergeht. Dieses äußert sich besonders in den Villen der römischen Aristokratie in den Albanerbergen, etwa Villa Aldobrandini, Falconieri und andere. Es war aber ein Glück für Italien, daß die größten Geschmacklosigkeiten, wie sie zu Dutzenden in den Berichten der Zeit erwähnt werden, verschwanden, wie sie gekommen waren. An Hand von Plänen wird sehr ausführlich die Umgestaltung der Gärten dargelegt, die von den Renaissancegärten mit regelmäßigen Pflanzenornamenten, in jene des Barock übergehen mit Wasserkünsten Grotten und Spielereien, wie sie die Villa d'Este noch in Ruinen erhalten hat. Angelo Lipinsky

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





M. Schongauer 3003 GFCHKM

IN BETHLEHEM



ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN: TAUFKANNE MIT PLATTE. SILBER, GEHÄMMERT

KIRCHLICHE GEFÄSSE UND GERÄTE

Von RICHARD HOFFMANN

Den kirchlichen Gefäßen und Geräten wohnt eine hohe Bedeutung inne, welche sich um so mehr steigert, in je innigere Berührung die Gegenstände mit den heiligen Handlungen des christlichen Gottesdienstes gelangen. Und diese Bedeutung drückt sich in erster Linie in den weitgehenden kirchlichen Vorschriften aus, die für Herstellung und Verwendung erlassen sind, dann aber auch in der Tatsache, daß die hervorragenderen Gefäße einer besonderen meist höheren Klerikern vorbehaltenen Weihe übergeben werden, endlich auch in der Ehrfurcht, die ihnen die gläubige Christenheit zu aller Zeit entgegenbringt. An der Spitze stehen jene Gefäße, welche die heiligen Gestalten beim Opfer unmittelbar aufnehmen, so vor allem der Kelch mit der Patene, der Speisekelch oder das Ziborium, die Monstranz zur feierlichen Aussetzung der heiligen Hostie, die Kustodia, welche den heiligsten Leib Christi außerhalb seiner feierlichen Exposito bergen soll. In mehr mittelbarer Beziehung zum liturgischen Gottesdienste stehen dann die Gieß- und Weihgefäße, so das Weihwassergefäß, das Rauchfaß mit Schiffchen, die Taufkannen mit Taufschüsseln. Eine dritte Gruppe bilden die Altargeräte, d. i. die zur Ausschmückung des Altares bestimmten Gegenstände, wie Altarkreuz, Leuchter, Reliquiarien, Ostensorien, Ampeln. Alle diese Gefäße und Geräte sind für das Empfinden des gläubigen Christen der profanen Alltagswelt entrückt. Über ihnen schwebt der verklärende Hauch einer höheren Welt und der sie auszeichnende Charakter kirchlicher Weihe. Ganz naturgemäß hat sich ein Zweifaches aus dieser Tatsache herauskristallisiert: Einmal der Drang, die liturgischen Gefäße und Geräte aus edlem Metall zu gestalten und mit allen der



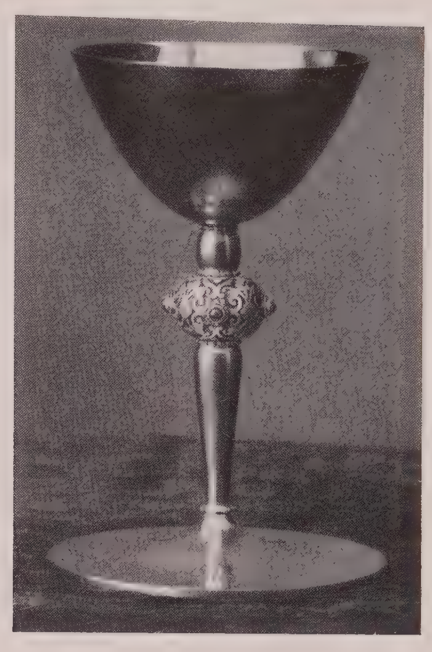


ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN: ZWEI KELCHE
SILBER, VERGOLDET, MIT EMAILMEDAILLONS UND MONDSTEINEN — SILBER RESP. KUPFER VERGOLDET

Kunst zu Gebote stehenden Mitteln an kostbaren Materialien auszustatten, sie mit dem Glanz der Edelsteine zu zieren, mit dem Schimmer köstlichen Emails, der leuchtenden Pracht des Elfenbeins und mit kunstvoller Treibarbeit zu schmücken. Andererseits besteht das Bestreben, diesen kirchlichen Inventarstücken eine ganz besondere Form zu geben, die sich von der aus dem Alltag herübergenommenen Gebrauchsform voll und ganz unterscheidet. Die rituellen Gefäße und Geräte bekommen mit anderen Worten einen spezifisch kirchlichen Typus, wodurch eben ihre heilige Bestimmung schon von vorneherein zum Ausdruck gebracht werden soll. Es ist bezeichnend, daß diese sakrale Formung durch alle Jahrhunderte von der Kunst zum obersten Grundsatz ihrer Betätigung gemacht worden ist. Daran hielten nicht etwa bloß die großen Kunstepochen des Mittelalters fest, wo alles vom kirchlichen Geiste durchsetzt war, und wo dieser Geist auch der Profankunst und sogar mehr untergeordneten dem weltlichen Gebrauche dienenden Schöpfungen einen bestimmenden Stempel aufgedrückt hat. Im Mittelalter, wo alle Gewalt zuletzt im geistigen Prinzip ruhte, sind jene in unmittelbare Nähe des Mysteriums gebrachten Gegenstände wie von einer sie »umschmelzenden Glut« in Form und Gestalt beeinflußt worden. Aber auch die Neuzeit, beginnend mit der Renaissance, hat an diesen durch die Tradition gleichsam geheiligten Formen im Prinzip nicht gerührt. Sie hat sie nur nach dem jeweilig herrschenden Zeitgeschmacke als Aussprache der Zeit umgebildet. So war auch den nachmittelalterlichen Stilperioden die sakrale für das Heiligtum und den heiligen Dienst bestimmte Durchbildung der liturgischen Gefäße und Geräte vornehmste Pflicht. Wird auch die Anwendung weltlicher Prunkmittel nicht verschmäht, so durchweht deswegen doch die Aufbauten der Kelche und der Altarleuchter der Renaissance, des Barock und Rokoko ausgesprochen kirchliches Fühlen und Empfinden. Ja einzelne heilige Gefäße, wie z. B. die Monstranz, erlebten im 17. und 18. Jahrhundert in ihrer Formung höchste Durchdringung nach der künstlerisch liturgischen Seite zu besonderer mystischer Weihe allein schon durch das ungemein wirkungsvolle Motiv des Strahlenkranzes, dessen Gloriole als Brennpunkt der Gesamtkomposition schier unerschöpfliche Lösungen erfährt. Gerade wie die große Kunst vom frühen Mittelalter an bis in die spätklassizistische Zeit des beginnenden 19. Jahrhunderts hinein in einer ununterbrochenen Entwicklung, in einem stilistischen Werdegang begriffen ist, der ein unaufhaltsames



OSTDEUTSCHE WERKSTÄTTEN, NEISSE
R. A. ZUTT: KELCH, MESSING VERGOLDET



JOS. FUCHS-PADERBORN: KELCH
SILBER, VERGOLDET. TREIBARBEIT
AM NODUS

Vorwärtsdrängen bedeutet, wie nirgends Stagnation, nirgends Stillstand, sondern vielmehr ein lebendiger Fluß in der Entfaltung der Kunst sich offenbaren, so klafft auch hier bei den liturgischen Gefäßen und Geräten zwischen Mittelalter und Neuzeit im innersten Grunde keine Kluft. Denn wenn auch die neue Kunst im Gegensatz zu den mittelalterlichen Werken den kirchlichen Gefäßen neue Gestaltungsform und namentlich eine durchaus neue Ornamentik bringt, — die große Achtung gebietende Idee desEigenwertes, welche die einzelnen Schöpfungen adelt, ist hier wie dort die gleiche geblieben, ob wir nun einen Kelch aus dem frühesten Mittelalter wie z. B. den berühmten Tassilokelch von Kremsmünster um 777 oder die im blühendsten Rokoko triumphierende Pracht einer Monstranz 1000 Jahre später vor uns haben — zwei Stücke, die in ihrer Formbildung gewiß diametral verschieden sind.

Kirchliche Gefäße und Geräte im Geschmackswandel der Jahrhunderte

Ein freilich nur ganz flüchtiger Gang durch die Jahrhunderte, ohne da und dort näher zu verweilen, ein Gang gleichsam in Eilschritten dürfte nach meinem Ermessen für die Gegenwartskunst von nicht zu unterschätzendem Werte sein. Denn sind auch für die jetzt schaffende Kunst Freiheit und Selbständigkeit in zeitlebender Prägung unerläßliche Forderungen, so kann und soll sich die Gegenwartskunst doch nicht eines Einblickes in die vielen im Laufe weiter Zeitspannen geschaffenen Werke erwehren. Ein Schauen in diese alte Kunstbetätigung[1]) wird im Gegenteil Anregung in Fülle bieten. Der Gegenwartskünstler wird in seinem fortschrittlichen Streben hierdurch keineswegs gehemmt. Vielmehr mag er tief in den Geist der alten christlichen Kunst schauen, um dann das, was er darin geschaut, frei und selbständig zu verwerten und zu neuer Eigenart zu verarbeiten.

Zunächst der Kelch. Der romanische Kelch ist in seiner geradezu klassischen Form wohl die höchste Stufe, die der christliche Kelch nach nicht wenigen vorberei-

[1]) Orientierende Literatur hierüber siehe Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, Landshut 1901. — Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905. — Frankenburger, Altmünchener Goldschmiede und ihre Kunst, München 1912. — Derselbe, Die Landshuter Goldschmiede, Oberbayer. Archiv Bd. 59 (1915). — Weingartner, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit, Innsbruck-Wien-München 1926.



JOHANN DORN-HELLERAU:
ZIBORIUM
SILBER, VERGOLDET



JOHANN DORN-HELLERAU:
ALTARLEUCHTER
MESSING



MAX STROBL, IN FIRMA SANKT-
JOHANNSER-MÜNCHEN: KELCH
SILBER, VERGOLDET

tenden Versuchen endlich zu Beginn des 12. Jahrhunderts erreicht hat. Diese in der Klarheit des Aufbaues und in der reinen Schönheit der Zier einzigartige Form spricht sich in dem edlen Verhältnis zwischen der geringen Höhe und der bedeutenden Breite, in der klaren Gliederung des Baues, in der scharfen Trennung von Fuß, Knauf und Kuppa aus. Der dekorative Schmuck ist meist mit großem Aufwand, feiner Kunst und sinniger Phantasie gelöst. Figürliche Szenen wechseln mit Ornamentik, dazwischen getriebene oder gravierte Arbeiten. Kupparand, Knauf und vor allem der Fuß sind die gegebenen Felder, auf denen sich die dekorative Kunst aufs mannigfaltigste auslebt. Dazu gesellt sich der Farbenschmelz des Emails, der diesen Kunstwerken das höchste Leben einhaucht. Der gotische Kelch zeigt seine Umbildung am deutlichsten in der Kuppa, welche die Form eines gestürzten abgestumpften Kegels annimmt; dazu kommt die Sechspaßgliederung des Fußes und damit im Einklang die polygonale Form des Schaftes und Knaufes. Letzterer ist mit Griffknoten ausgestattet. Der unverfälschte Typus des gotischen Kelches ist nichts anderes als eine lediglich in den Stilformen veränderte Umwandlung des romanischen Kelches. Jedoch mit dem weiteren Fortgang der Gotik sind diese schönen Proportionen verwischt. Die Maßverhältnisse werden schlanker, die Gliederung immer gehäufter, wodurch die einst so harmonische Gefäßform zweifellos beeinträchtigt wird. So reich in ihrer Ausstattung und stilgeschichtlich so interessant diese Kelche sind, sie bedeuten doch unausgeglichene Werke einer Übergangszeit. Auch unter den gediegenen Arbeiten der Renaissance, ja bis in das 18. Jahrhundert hinein, setzt sich der gotische Typus trotz veränderter Zeitaussprache in den Formen ohne Zutat und Abstrich fort. Die Verhältnisse werden nun wieder etwas schlanker, und die Kuppa nimmt gerne tulpenartige Schwellung an. Wird der Schaft dünn bis zur Gebrechlichkeit und setzt er in die Höhe steigend aus mehreren Rundknäufen und zahlreichen Einziehungen sich zusammen, so haben solche Arbeiten des Barock und Rokoko bei aller Anerkennung ihrer Eleganz doch das gefährliche Gebiet der Manier beschritten. Die Kunst hat sich damit mehr oder minder auf das Feld der Mode begeben.

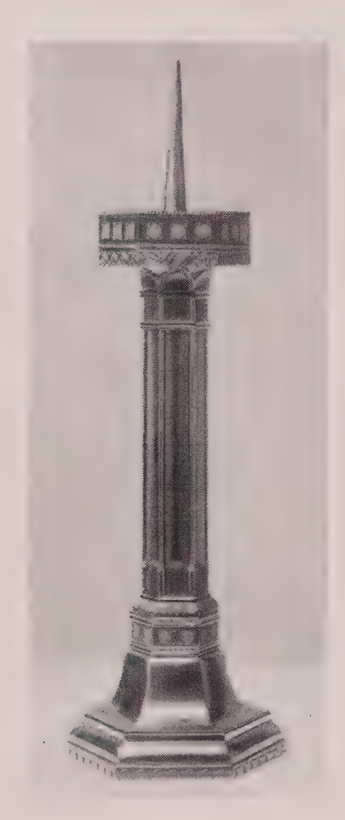
Bei den Ziborien ist die Entwicklung die, daß sie als unmittelbare Fortsetzung der hängenden Büchsen, Tauben oder Türme erscheinen, in denen die heilige Eucharistie



HANS RISCHERT-MÜNCHEN: KANONTAFELN. RAHMEN WEISSMETALL, SCHRIFT AUF PERGAMENT

aufbewahrt worden ist. Dann folgten die kelchartigen Standgefäße, auf welche auch der Name des frühen Altarüberbaues — Ziborium — übergegangen ist. Die im späteren Mittelalter allgemein gebräuchliche Form zeigt den Körper des Gefäßes rund oder vieleckig, den Deckel zeltartig. Der Aufbau im Fuß und Nodus ist dem Kelche angepaßt, dabei weist die Krone eine mehr oder minder reiche architektonische Lösung auf. Ein schönes Beispiel eines gotischen Ziboriums von 1411 ist im Bürgerspital zu Salzburg (siehe Weingartner a. a. O., Abb. 165). Im neuen Stile seit dem 16. Jahrhundert wird die Annäherung an den Kelch immer enger und ausschließlicher. In der Folgezeit hängt die Gestaltung des Ziboriums mit der steigenden Frequenz der heiligen Sakramente zusammen. Diese letztere bedingte einen größeren Umfang wie auch eine handlichere Form zum Zwecke der Ausspendung der hl. Kommunion. Die neuere Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts hat denn auch noch viele Beispiele von schönen Ziborien uns hinterlassen. Am beliebtesten werden an ihnen, wenigstens in Deutschland und Österreich, die Abschlüsse mit einer offenen oder geschlossenen Krone nach dem Schema der Königs- oder Kaiserkrone. Hierauf wird dann aller Prunk verwendet, wogegen die romanischen Länder weit zurückhaltender in der Ausgestaltung des Ziboriumdeckels sind.

Seit der Einführung des Fronleichnamsfestes 1264 tauchen im späteren Mittelalter tragbare Behälter der hl. Hostie auf. Mit der langsamen Verbreitung dieses Festes hing auch die allmähliche Einführung der Monstranz zusammen. Allgemein ist sie erst seit dem 15. Jahrhundert geworden. Sie verfolgt einen Doppelzweck, einmal als Schaugefäß für die Hostie bei feierlicher Aussetzung (Expositio), und dann wird sie zum Herumtragen des Venerabile in theophorischer Prozession benützt. Ihre künstlerische Formung fällt in die Stilepoche der Gotik. Sie lehnt sich dabei ganz und gar an die luftigen Aufbauten der Altarschreine an und huldigt architektonischen Zielen, turmartigen Aufbauten, deshalb der Name Turmmonstranz. Die heilige Hostie ist hierbei in einem in metall gefaßten Glaszylinder geborgen, daher auch die typische Bezeichnung Zylinder-Monstranz. Charakteristische Beispiele finden sich in den Monstranzen zu Tegernsee,



ENTWURF: ARCHITEKT J. THURN-ESSEN. AUSFÜHRUNG: AUGUST WITTE-AACHEN: ALTARLEUCHTER MIT EMAIL

im Dom in Freising (Holzmonstranz), in der Stiftskirche zu Hall bei Innsbruck. Mit der Renaissance und den darauffolgenden Stilepochen wird die Glashülle um die Hostie rund, und der Aufbau bekommt die Sonnenform — sogenannte Sonnenmonstranz. Anfangs tritt der Strahlenkranz noch in Verbindung mit architektonisch durchgeführtem Aufbau (ein solches Beispiel findet sich in der Stadtpfarrkirche zu München-Haidhausen), dann wird im Barock und Rokoko der frei sich entfaltende Strahlenkranz allgemein üblich. Ist im späten Mittelalter die Monstranz mehr ein bergendes Gehäuse für das Hochwürdigste Gut gewesen, so spielt in der neuen Zeit die Symbolik stark herein. Es soll in der Zeit nach dem Tridentinum die Gegenwart Christi im heiligsten Sakramente als Dogma betont werden. Und darum die hoheitsvolle triumphierende Durchbildung der Monstranz. Die Kunst entfaltet schier unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in phantasievollster Ablösung. Bald ist es die einfache aus zungenartigen Strahlen gebildete Sonne auf hohem elegantem Fuß, wie z. B. die herrliche nach der Überlieferung von Peter Candid entworfene Monstranz der Allerheiligenkirche zu München, dann wiederum wird die Wurzel Jesse symbolisiert, die Monstranz entwickelt sich aus einem dem Boden entsteigenden Baume mit kunstvollem Ast- und Blätterwerk, dann wieder bilden Fuß und Schaft die auf dem Drachen stehende Gestalt der Madonna, welche anbetend hinaufblickt zu der von Strahlen umflossenen heiligsten Hostie, so die einzigartige Asammonstranz in der St. Nepomuk-Kirche zu München, oder es stellt die Figur der allerseligsten Jungfrau den Mittelpunkt der Sonne dar, deren Brust die Glasumhüllung mit der heiligsten Hostie durchbricht. Auch rein architektonische Lösungen kommen noch im 18. Jahrhundert vor, die dann aber sich mit dem System der Sonnenmonstranz verbinden, so in der berühmten Wallfahrtskirche zu Wies bei Steingaden, wo die Hostie in einer reich bewegten aus geschwungenen Stützen zusammengesetzten Ädikula der Bundeslade aufgesetzt ist. Allgemein üblich sind in dieser Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts die Sonnenmonstranzen geworden, die auf hochgetriebenem Fuß einen schlanken Schaft zeigen, der die mit Rebenranken, Trauben, Ähren, Blumen usw. aufs reichste besetzte Sonne trägt und fast immer in der Giebelkrönung die Halbfigur Gottvaters und die Taube des Heiligen Geistes enthält.

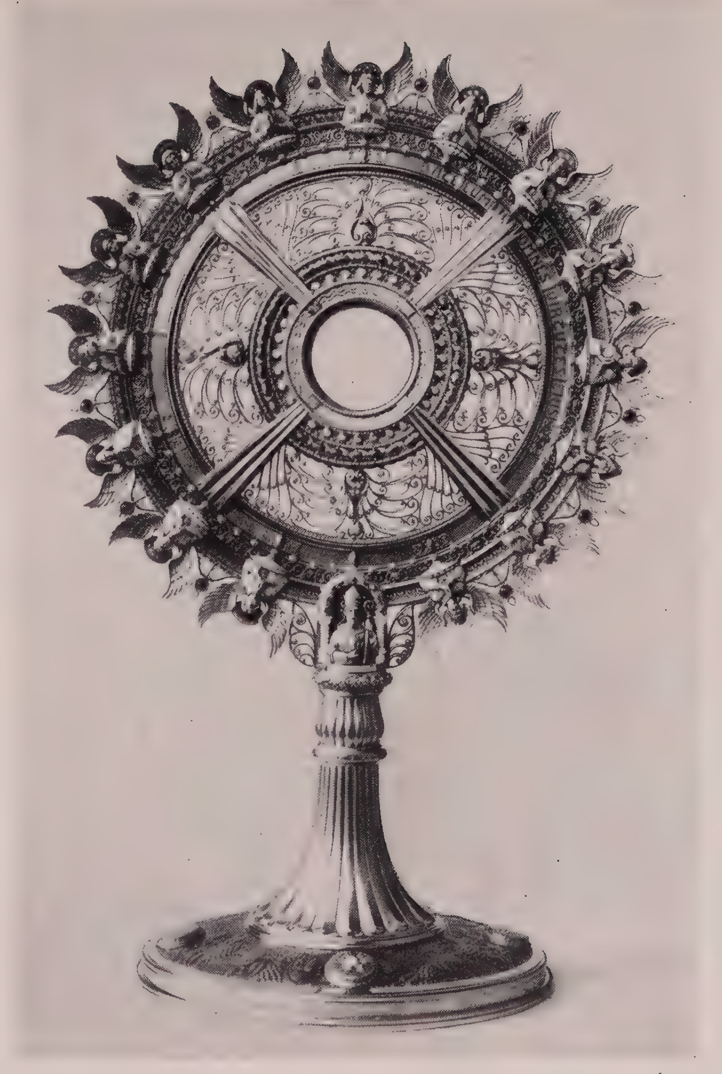


ENTWURF: ARCHITEKT WITTE-DRESDEN. AUSFÜHRUNG: AUGUST WITTE-AACHEN: STAB FÜR WEIHBISCHOF DR. STRÄTER-AACHEN, 1922. SILBER, VERGOLDET, M. EMAIL

Das Weihrauchgefäß bestand in ältester Zeit aus zwei aufeinandergelegten Halbkugeln. Der Rand der unteren Kugel war mit Kettchen besetzt. Ein charakteristisches eisernes Stück aus dem 12. Jahrhundert findet sich im Bayer. Nationalmuseum zu München vor. Die Weiterbildung bringt dann kurzen Kelchfuß; das untere Becken wird würfelkapitälartig gestaltet, während der Deckel immer reicher mit Giebeln, Türmchen, Kuppeln mit Fialen, Streben, Maßwerkgiebeln und Dächern ausgestattet wird, je nachdem der romanische oder der gotische Stil herrscht. In der neuen Zeit verlieren sich die architektonischen Formen, der Deckel wird vielfach geschweift und ist von Rankenwerk (Barock) bzw. Muschelwerk (Rokoko) durchbrochen.



ENTWURF: GEH. BAURAT B. HERZOG-HILDESHEIM. AUSFÜHRUNG: AUGUST WITTE-AACHEN. STRAHLENMONSTRANZ MIT EMAILLIERTEM ROSENORNAMENT. SILBER, VERGOLDET



ENTWURF: ARCHITEKT NEUHAUS-KÖLN, AUSFÜHRUNG: AUGUST WITTE-AACHEN. MONSTRANZ FÜR ESSEN-BORBECK, 1921 SILBER, VERGOLDET



FRITZ MÖHLER-SCHWÄBISCH-GMÜND: TABERNAKELTÜREN IN DER ULMER WENGENKIRCHE. EDELMETALLVERKLEIDUNG MIT KÖRNERLÖTUNG UND WEISSEM UND FARBIGEM EMAIL

Die Weihwassergefäße bleiben sich schon ihrem Wesen nach durch alle Stilepochen in der Form ziemlich gleich, sie ändern sich hauptsächlich in der dekorativen Ausstattung je nach der Stilrichtung. Das Mittelalter verwendet mit Vorliebe die einfache Eimerform, während die Renaissance die eigentliche mehr oder minder gebuckelte Kesselform vorzieht.

Bei den Altargeräten ist das Altarkreuz jüngeren Datums als das Vortragskreuz. Um 1100 läßt es sich zuerst nachweisen, wird aber erst im 13. Jahrhundert allgemein. Anfangs ist vielfach nur das Prozessionskreuz von der Stange abgenommen und auf den Altar gestellt worden. Später jedoch kamen eigene Stellkreuze allgemein in Übung. Die noch spätere Entwicklung steht in engem Zusammenhang mit der künstlerischen Durchbildung der Leuchtergarnituren, in die auch das Altarkreuz die Leuchterreihen überragend sich einreiht.

Die Altarleuchter zeigen im Laufe der Kunstentwicklung eine ungewöhnliche Mannigfaltigkeit. In der romanischen Zeit sind sie niedrig und gedrungen, mit wenigen Ausnahmen aus Bronze gegossen. Der Hauptnachdruck wird auf die Ausgestaltung des dreioder viergestaltigen Fußes gelegt. Hier sind Löwentatzen, Tier- und Menschenköpfe, verschlungene Ranken, Fabeltiere, Schlangen und Drachen, dann ganze Kämpfe zwischen dem guten und bösen Prinzip beliebt. In der Gotik verschwindet dieser Reichtum der Erfindung. Der gotische Leuchter bewegt sich in normaler Gliederung, sein Fuß wird rund, die Schaftröhre profiliert oder spiralisch gedreht, der Lichtteller nicht selten zinnenartig ausgestaltet. In der neuen Zeit kommen mit der Renaissance die reich durch-



FRITZ MÖHLER-SCHWÄBISCH-GMÜND: EWIG-LICHT-LAMPE IN KUCHEN B. GEISLINGEN A. D. STEIG. AUSSÄGEARBEIT MIT FARBIGER EMAILLIERUNG



FRITZ MÖHLER-SCHWÄBISCH-GMÜND: KUPPA U. KRONE DES ZIBORIUMS FÜR SAARBRÜCKEN. SILBER, VERGOLDET, MIT DRAHT- U. KÖRNERBELÖTUNGEN, SOWIE MIT WEISSEM GRUBENEMAIL

FRITZ MÖHLER-SCHWÄBISCH-GMÜND: RAUCHFASS UND SCHIFFCHEN FÜR ST. ELISABETH-STUTTGART EDELMETALL IN AUSSÄGEARBEIT, GRAVIERUNGEN UND BELÖTUNGEN



FRITZ MÖHLER-SCHWÄBISCH-GMÜND: ZIBORIUM FÜR DIE NEUE KIRCHE IN FRIEDRICHSHAFEN EDELMETALL MIT BELÖTUNGEN UND WEISSEM UND GRÜNEM EMAIL

geführten Kandelaberleuchter auf Füßen in üppigem Reichtum gestaltet, aus denen sich in eleganter Profilierung die Schaftröhren entwickeln. Dieser Formenreichtum teilt sich dann den Leuchtern des 18. Jahrhunderts mit, nur mit veränderten Dekorationsmotiven. Ja sogar der Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts bleibt, allerdings bei größerer Nüchternheit, dem System des traditionellen Altarleuchters treu.

Die kirchlichen Ampeln waren anfänglich kronenförmige Hängeampeln, die sehr selten auf uns gekommen sind. Im späteren Mittelalter ist die Hängelampe aus Bronze oder Messing mit Armen üblich geworden. An einem massiven abgerundeten Mittelkörper herum entwickeln sich Lichtarme. Die neuzeitliche Entwicklung der Kirchenampel, vor allem im Barock und Rokoko, beschränkt sich auf ein mehr oder minder reich profiliertes Mittelteil, aus dem sich volutenförmige Henkel entwickeln.

Das 19. Jahrhundert

Aus allen diesen kirchlichen Gefäßen und Geräten vergangener Kunst strahlt sakrale Formung sowohl im Gesamtbau wie auch in der Durchbildung des Details. Zu keiner Zeit ist die Bedeutung des kirchlichen Inventarstückes im Edelbau wie auch in der ornamentalen Zier vergessen worden. Jede Stilperiode war sich aus echtem unverfälschtem Taktgefühl heraus voll und ganz bewußt, daß diese heiligen Gefäße und Geräte mit den profanen nichts zu tun haben, und daß deshalb auch in ihrer Formung darauf Rücksicht genommen werden muß. Man spürt das Durchdringen zur Überzeugung, daß aus dem Geiste der Technik heraus und aus vollständiger Beherrschung des Materials gearbeitet worden ist. In der Zeit der Romantik und im weiteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts ist das alles anders geworden. Die Maschine hat immer mehr die Oberhand bekommen. Sie kann jedoch trotz oder besser gerade wegen ihrer exakten und sauberen Arbeit das, was wir von guter alter Handwerkskunst her kennen, nie und nimmer erreichen. Nur die geübte und kunstfertige Hand ist in der Lage, uns jenen Reiz zu schenken, welchen die Maschine niemals ersetzen kann. Auch in das ehedem so frisch pulsierende Kunstgebiet der kirchlichen Gefäße und Geräte kam nunmehr die Fabrikmäßigkeit der Herstellung. Schlechte oder zum mindesten überholte und alten Vorbildern falsch nachempfundene und verständnislos nachgeahmte Produkte mit geschmacklos überladenen Formen sind in großen Mengen auf den Markt geworfen worden. Wohin ist die bewunderungswerte Routine in der Technik gekommen, wohin das edle Formgefühl, wohin der auserlesene Geschmack in der Anwendung des Emails, in der Anordnung des Edelsteinprunkes wie in der Verteilung der Ornamentik, wohin endlich der Ideenreichtum vergangener Kunst? Plumpe Gußarbeiten sind an Stelle der Handarbeit getreten, reizlose Preßarbeit in der Ornamentik überwuchert die gediegene Schönheit der handgetriebenen Arbeit. Während früher aus dem Segen der Handarbeit heraus kaum ein Stück dem andern in allem

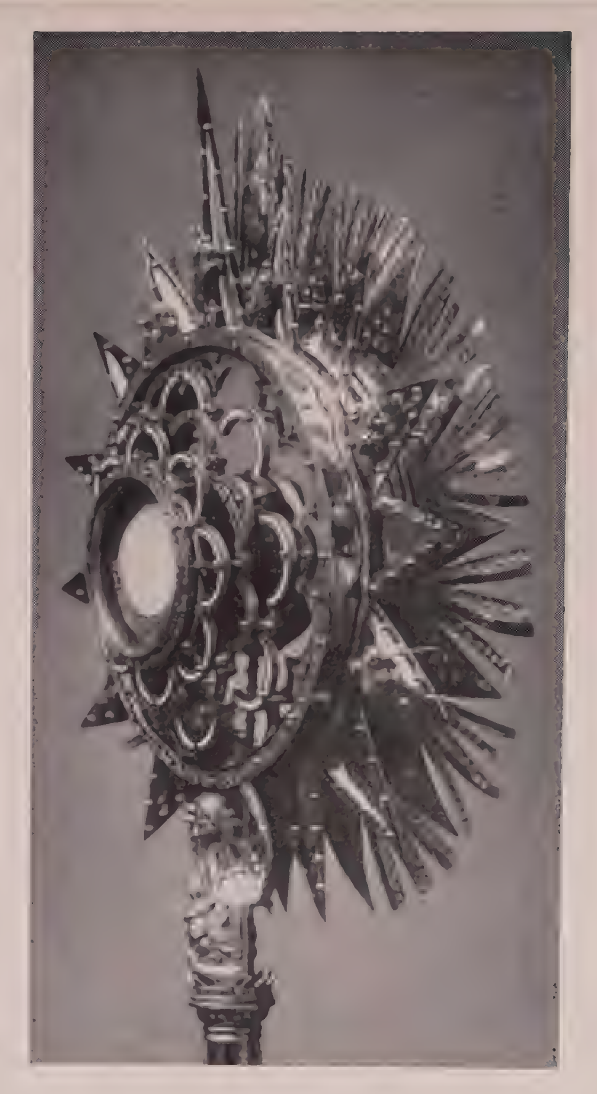


STRAHLENMONSTRANZ FÜR STUTTGART-DEGERLOCH. EDELMETALL MIT WEISSEM UND GRÜNEM GRUBENSCHMELZ, BELÖTUNGEN, GRAVIERUNGEN U. HALBEDELSTEINEN (TÜRKISEN UND LAPISLAZULI)



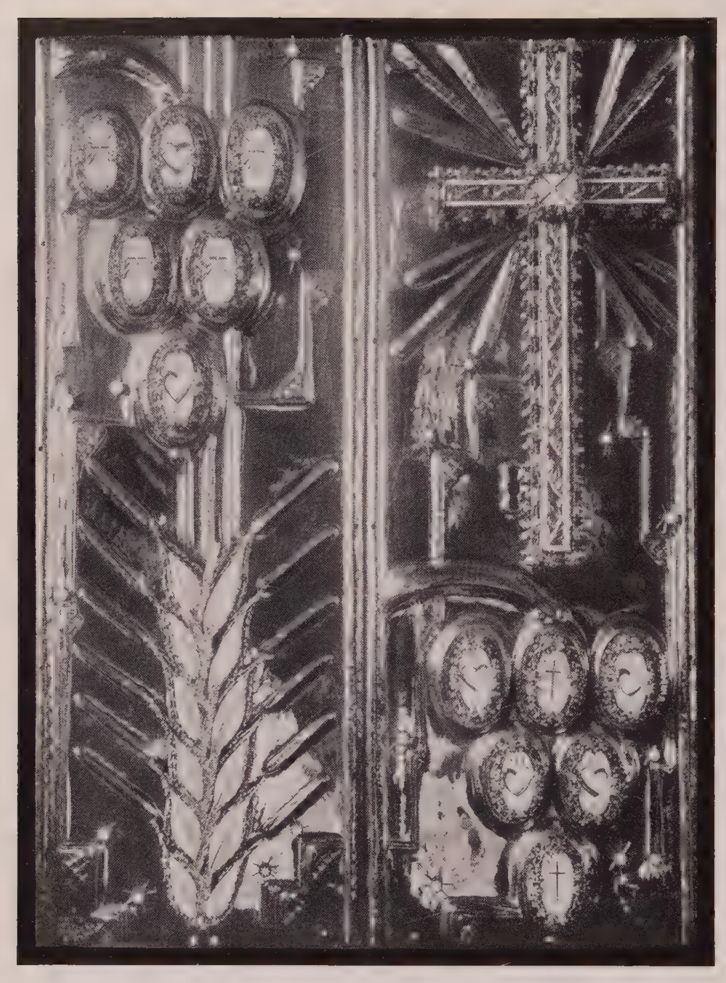
FRITZ MÖHLER-SCHWÄBISCH-GMÜND

SONNENMONSTRANZ. EDELMETALL, MITTELSTÜCK MIT WEISSEM U. GRÜNEM EMAIL NEBST LAPISLAZULI. SONNE MIT BELÖTUNGEN





SEITENANSICHT NEBENSTEHENDER MONSTRANZ

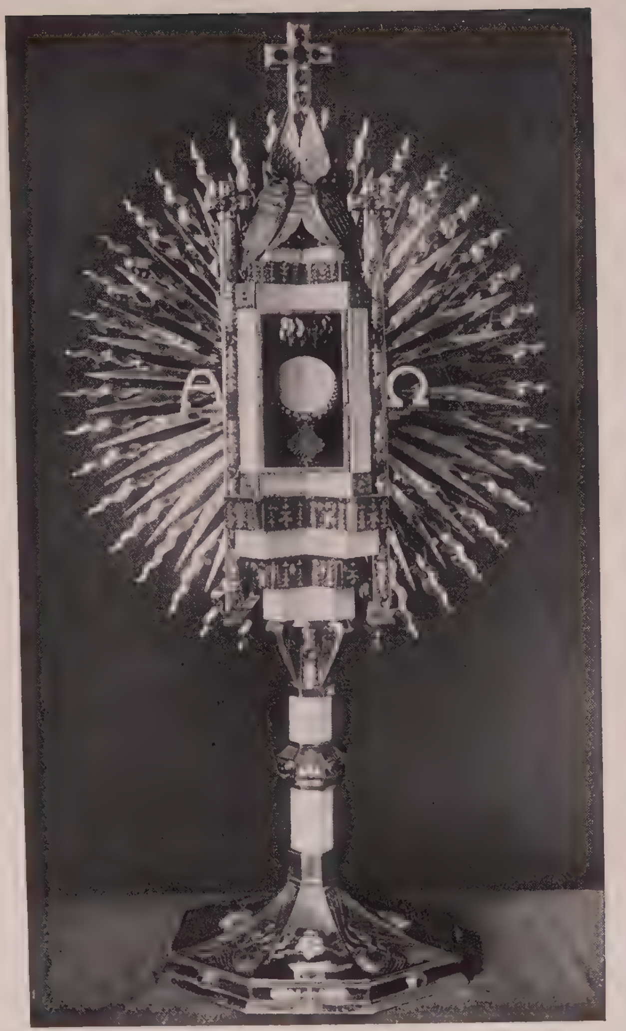


FRITZ MÖHLER-SCHWÄBISCH-GMÜND: TABERNAKELTÜREN FÜR STUTTGART-DEGERLOCH. EDELMETALL MIT AUSSÄGUNGEN, BELÖTUNGEN UND EMAIL IN WEISS UND GRÜN

geglichen, tritt jetzt die Schablone auf, nach der ganze Serien von Kelchen, Monstranzen, Ziborien, Leuchtern usw. hergestellt werden, die in dicken Katalogen den Geistlichen angeboten werden. Früher sind selbst ganz einfache und billige Kirchengefäße und Geräte, die sich eben den Luxus reicherer Ausstattung nicht erlauben konnten, Kunstwerke gewesen. Ich erinnere an die schlichten alten Kelche ohne Zierde im Aufbau aber gediegen und würdig, an die gut gelösten einfachen Monstranzen, an die Leuchter ärmerer Kirchen usw. Nun aber hat billige Herstellung gleichbedeutend mit für den erhabenen Zweck oft unwürdiger und unerfreulicher Durchbildung die alte Kunstfertigkeit verdrängt. Und selbst da, wo prächtigere Werke erstanden sind, fiel es nicht viel besser aus. Schlechter Geschmack spiegelt sich immer wider. Sogar an reicher behandelten Schöpfungen dieser Epoche haben wir keine Freude, da schon die technische Durchführung jene liebevolle mit rührender Sorgfalt bis ins kleinste gehende Behandlung der Handarbeit nur zu sehr vermissen läßt.

So entrollt sich hier das gleiche Bild wie in der Monumentalkunst. An Stelle des Strebens nach einer selbständig sich entfaltenden Kunst kommt ein in öder Nachahmung sich gefallender Eklektizismus. Man baut gotische Kelche und Ziborien, gotische Monstranzen nach Art der Turm- und Zylindermonstranzen, die nur bei ganz flüchtigem Blicke den alten köstlichen Werken ähneln, bei näherer Betrachtung aber das verständnislose Aufgreifen gewisser Formen, nicht aber das Erfassen des jene alte Stücke beseligenden Geistes offenbaren. Und was man bezüglich der Treue und Echtheit dieses eklektischen Gebarens zu halten hat, das beweist u. a. die Tatsache, daß nun auch Monstranzen gebildet werden, die als romanisch bezeichnet sind. Dabei war man sich des Widersinnes nicht bewußt, daß eine romanische Monstranz geschichtlich und stilgeschichtlich ein Unding ist. Ihre zwangsmäßige Durchbildung in romanisierenden Formen kann keinen anderen Anspruch als den einer willkürlichen Kombination von Formen erheben. Die Romantik vor und nach Mitte des 19. Jahrhunderts kennt bekannterweise nur Anlehnung an romanische und gotische Formen, während Barock und Rokoko als unkirchlich verpönt werden. Diese Zeit bedachte nicht, daß letztere Stilphasen im kirchlichen Leben einer ungewöhnlichen Volkstümlichkeit sich erfreuten und daß gerade darin ein Beweis ihrer Berechtigung liegt. Dafür schrieb die Romantik eine Reihe von doktrinären Weisungen und Belehrungen vor, die, in Schriften niedergelegt, wohl manches Gute für sich haben mochten, indem sie den gestaltenden Künstlern auf dem Gebiete der christlichen Kunst die Wege wiesen und ihnen sicherlich nach der religiösen und symbolischen Seite hin Anregungen boten. Umgekehrt bedeuteten aber diese Vorschriften ein Hemmnis der freien Kunst-







KARL BORROMÄUS BERTHOLD-FRANKFURT A. M.

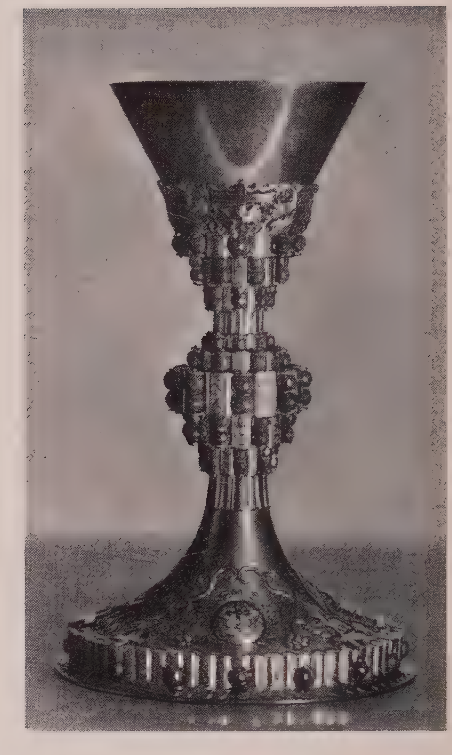
TURMMONSTRANZ MIT SONNE
SILBER, VERGOLDET, GETRIEBEN

STRAHLENMONSTRANZ FÜR ST. BONIFAZ IN FRANKFURT-SACHSENHAUSEN. 1927. SILBER, VERGOLDET, MIT ELFENBEIN, AMETHYSTEN UND BRILLANTEN



SONNENMONSTRANZ FÜR ST. ELISABETH IN SODEN. 1927. SILBER, VERGOLDET





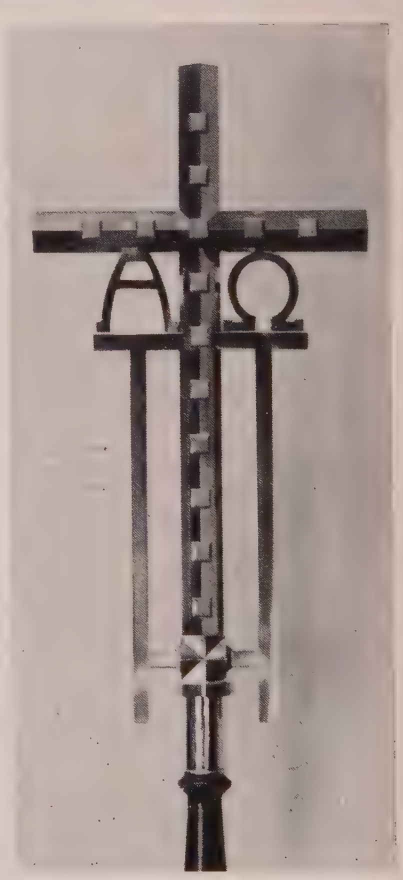


KELCH, SILBER VERGOLDET, 1927
MIT VERGOLDETEN KREUZEN

LINKS OBEN: KELCH FÜR HL. GEIST IN FRANKFURT-RIEDERWALD, 1926. SILBER, VERGOLDET, MIT TAUBE DES HL. GEIST UND VERGOLDETEN PFINGSTFLAMMEN MIT KORALLENSPITZEN

RECHTS OBEN: KELCH IN AILERTCHEN (WESTERWALD), 1926. SILBER, VERGOLDET, MIT AMETHYSTEN (TRAUBENMOTIV)

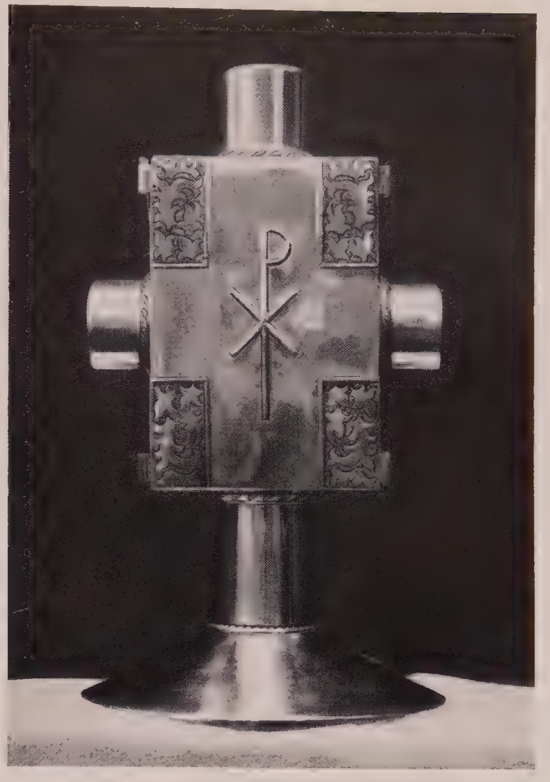
RECHTS UNTEN: VORTRAGKREUZ FÜR HL. GEISTKIRCHE IN FRANKFURT-RIEDERWALD, 1926. VIERKANT-MESSINGRÖHREN, POLIERT MIT BLAUEN EMAILBOSSEN



KARL BORROMÄUS BERTHOLD-FRANKFURT A. M.

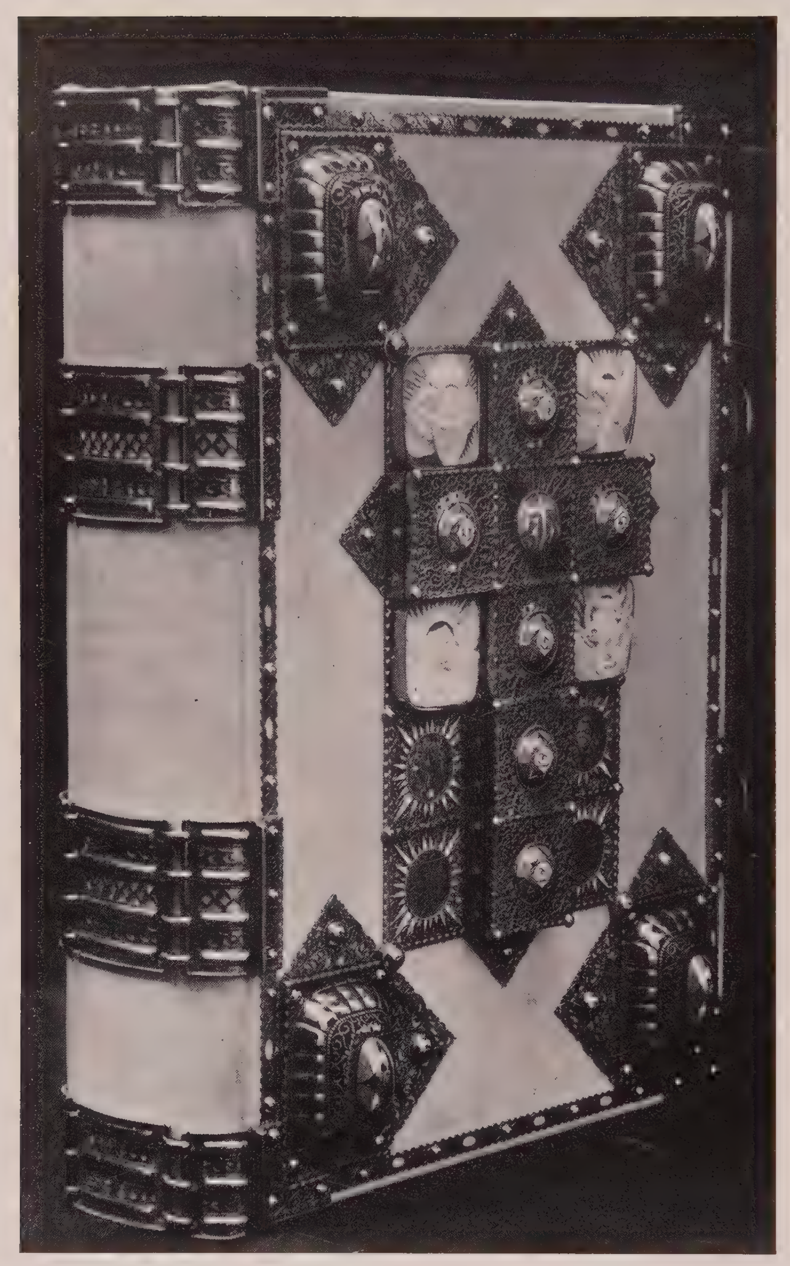


KARL BORROMÄUS BERTHOLD-FRANKFURT A. M.
KUSTODIA FÜR DIE STADTPFARRKIRCHE HÖCHST
A. M., 1927. EDELMETALL



KARL BORROMÄUS BERTHOLD-FRANKFURT A. M.
KUSTODIA FÜR BÜRSTADT BEI WORMS A. RH.,
1927. SILBER

entfaltung. Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert kommt dann eine Epoche, wo sämtlichen Stilrichtungen Toleranz entgegengebracht wird, und wo man auch den auf das Mittelalter folgenden Geschmacksrichtungen kirchliche Berechtigung zubilligt. Für die Gegenwartskunst ist damit ohne Frage eine Erleichterung geschaffen worden. Aber im Übereifer für die Vorliebe des kirchlichen Barock und Rokoko ist man doch wieder vielfach zu weit gegangen. Im hochbeglückten Gefühl, stilgerechte Neuschöpfungen des Barock und Rokoko hervorbringen zu können, die nach Laienurteil sich kaum von den großen Werken der Vergangenheit unterscheiden, hat man sich auf ein für die Selbständigkeit der Kunstentwicklung gefährliches Gebiet begeben. Und trotzdem halten diese neuen Werke, unter die Lupe der Kritik genommen, keinen Vergleich aus mit den Schöpfungen der früheren Zeit, die ihre Vorbilder gewesen sind. Nur zu bald wird man da und dort in der ängstlich korrekten und sauberen Nachbildungsarbeit Härten entdecken, die als Schwächen der Kunstarbeit bezeichnet werden müssen. Weil nicht aus Frische des Zeitempfindens quellend, sondern in nüchterner Verstandesarbeit peinlichst nachgeahmt, so fehlen bei diesen neuen Werken des kirchlichen Barock und Rokoko jene Zufälligkeiten, die bei handwerklich hergestellten Dingen neben den beabsichtigten ganz besondere Reize auslösen. Diese neuen barockisierenden Werke sind äußerlich seelenlos nachgeahmt, aber nicht innerlich nachempfunden. Sie kranken eben an der Unmöglichkeit, eine Zeit, die mit ihren Ideen und Schönheitsidealen längst vorüber, künstlich wieder aufleben zu lassen. Diese Erkenntnis ringt sich erst seit kurzem zu immer größerer Klarheit durch, und aus dieser Erkenntnis heraus gelangt auch die Gegenwartskunst da und dort zu hoffnungsvollen Ansätzen.



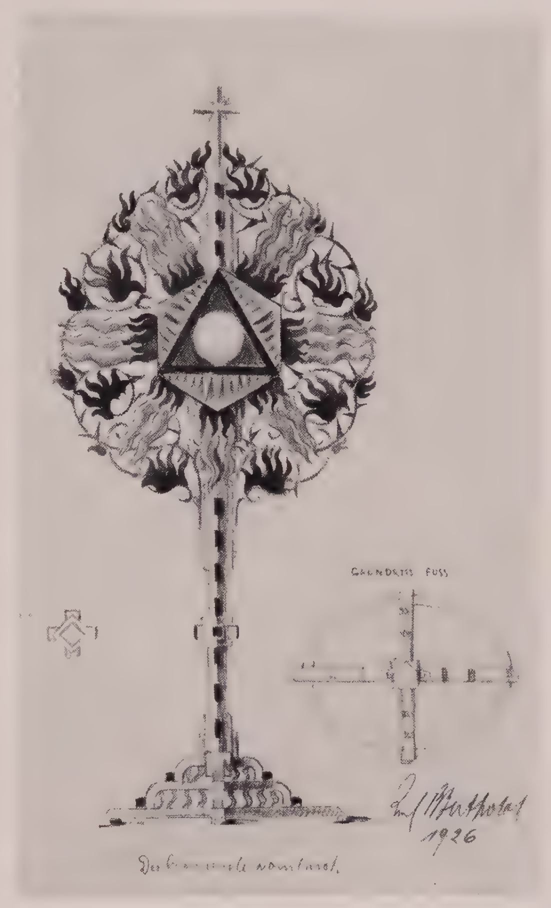
KARL BORROMÄUS BERTHOLD-FRANKFURT A. M.: MESSBUCHEINBAND, 1922. GESCHENK DER FIRMA PUSTET-REGENSBURG AN S. HEILIGKEIT PAPST PIUS XI. ZUM HL. JAHR
PERGAMENT, GOLD, EMAILROSEN

Winke für die Gegenwartskunst

Die Betrachtung der künstlerischen Formung im Verein mit der dabei angewandten Technik sowie die Kenntnis der Wahl der Ornamentik und deren Verteilung am Aufbau der einzelnen kirchlichen Gefäße und Geräte, wie die verschiedenen uns vorangegangenen Stilepochen sie betätigt haben, ist fraglos höchst nutzbringend für die Gegenwartskunst. Unwillkürlich drängen sich uns die Fragen auf: Was können wir daraus lernen, was ist nachahmungswert für unsere Zeit, und umgekehrt, was vereinbart sich nicht mehr mit dem Denken und Fühlen unserer Tage?

Was in erster Linie den Kelch betrifft, so haben wir oben gesehen, daß die runde abgeglichene Gestaltung am Fuß, am Nodus und an der halbkugelförmigen Kuppa des romanischen Kelches die Kelchform im eigentlichen Sinne des Wortes als Bewertung einer Alleinherrschaft bedeutet. Sie muß als die Norm für alle Zeiten, für alle Stil- und Geschmacksrichtungen angesehen werden: Standfestigkeit des Fußes, Handlichkeit des Knaufes, liturgisch einwandfreie und praktische Formung der Kuppa. Diese das Wesen des Kelches bedingenden Momente müssen aber stets in einem künstlerisch wohl abgewogenen Verhältnis zueinander stehen, gleichgültig, ob der Kelch dem Mittelalter angehört oder ob er im Geschmacke der Renaissance oder der aus ihr sich entwickelnden Stilphasen durchgebildet ist oder auch ob ihn die Gegenwartskunst formt. Es können daher umgekehrt Kelche, welche die Betonung obiger am Aufbau in gute Proportionen zueinander gesetzter Hauptmomente vermissen lassen, nicht als vorbildlich betrachtet werden. Dazu zählen Kelchformen, die wie nicht selten in der Gegenwartskunst ohne Nodus gebildet werden. Mit dem Fehlen des Nodus ist ein integrierender Bestandteil des liturgischen Kelches weggelassen. Abgesehen davon, daß damit die sakrale Haltung gestört ist und Erinnerungen an profane Gefäße nur zu leicht geweckt werden, fordert

die Zweckmäßigkeit des Ritus den Kelchknauf. Wie soll der Zelebrant den Kelch ohne Nodus fassen, wenn er ihn zur Opferung emporhält oder bei der Wandlung feierlich den Gläubigen zur Anbetung zeigt? Und es würde auch der Rhythmus, den die Kirche mit weiser Absicht in die Bewegungen des amtierenden Priesters legt, dadurch eine Hemmung erleiden. Die Gegenwartskunst muß überhaupt ein großes Gewicht darauf legen, daß das richtige Verhältnis zwischen Fuß, Knauf und Kuppa gewahrt bleibt. Verkümmerungen der Kuppa gegenüber dem ausladenden Fuße oder andererseits ein Mangel an Betonung des Fußes darf nicht in Modespielereien zugunsten neuer und ungewöhnlicher Formen ausarten. Wie neue Gedanken ohne Schädigung des harmonischen Aufbaues und der liturgischen Zweckmäßigkeit zum Ausdruck gebracht werden können, beweisen z. B. die Kelche der Abb. auf S. 110. Und die Kelche auf den Abb. der S. 120 werden stets als Schöpfungen von zeitlebender Prägung angesehen werden, ohne daß Auge und Sinn des Gläubigen dadurch beleidigt werden. Wenn heute hier und da künstlerisch zwar an sich edle aber der kirchlichen Tradition fremde Formen der Kuppa vom Künstler beliebt werden — ich denke an Beispiele von hochgestellten schmalen lilienartigen Schalen —, so sind das immerhin bedenkliche Wege. Ich möchte vor solch ungewohnten Kuppaformen warnen. Sie sollten vermieden werden auch dann, wenn sie bloß nach außen in die Erscheinung treten, sonst aber die Zweckmäßigkeit gewahrt bleibt, indem im Innern der Kuppa die vorschriftsmäßige flache Schalenrundung vorgesehen ist. Eine ganz allgemeine Forderung für den Gegenwartskünstler besteht darin, daß der Opferkelch als solcher auch vom Laienauge des Volkes sofort erkannt wird. Die Künstlerfreiheit ist damit nicht beschnitten, sie kann sich im Gegenteil frei in großer Mannigfaltigkeit auswirken.



KARL BORROMÄUS BERTHOLD-FRANKFURT A. M. IDEENSKIZZE ZU EINER MONSTRANZ M. EMAIL U. KORALLEN. MOTIV: BRENNENDER DORNBUSCH

Ähnlich verhält es sich beim Ziborium. Nach der heutigen Zweckbestimmung des Speisekelches im kirchlichen Gebrauche muß der Aufbau des Opferkelches gewahrt bleiben, aber so, daß der praktische Zweck des Speisekelches sofort in seiner Gestaltung gegenüber dem Meßkelche erkennbar ist. Allzu einfache ja dürftige Ziborien sollten in Ansehung des erhabenen Dienstes, den sie erfüllen, nicht gebräuchlich werden. Nur in außerordentlichen Fällen, bei ganz armen Kirchen oder in Zeiten der Not wie in der Feldseelsorge oder in Missionstätigkeit, mögen auch ganz schlichte Speisekelche sich rechtfertigen. Dabei wolle die heutige Kunst nicht vergessen, auf die Formung und dekorative Ausstattung des Deckels mit der Krone eine besondere Sorgfalt zu verwenden. Wenn hier auch nicht die Pracht des Barock und Rokoko erreicht zu werden braucht, so wäre doch andererseits eine Verkümmerung der Krone zu bedauern, vor allem schon wegen der in Deutschland und Österreich eingeführten Gewohnheit, das Ziborium bei Messen und Andachten zu exponieren. Dabei ist ein Hoheitszeichen notwendig für den Moment, da der mit dem gestickten Mäntelchen umhangene Speisekelch in dem Expositionsthronos zur Anbetung steht. Im übrigen soll die Kronenbildung Maß und Ziel zeigen. Sie soll auch nicht zu schwer lastend sein, wie manchmal bei Barockkronen, damit nicht die Gefahr des Umkippens hervorgerufen wird.

Die Monstranz hat, wie oben berührt, namentlich in der Zeit ihrer höchsten Blüte

— im 17. und 18. Jahrhundert — eine reiche Entfaltung gefunden. Ihre triumphierende Pracht in phantasievollen Lösungen ringt uns Staunen und Bewunderung ab. Für unseren heutigen Geschmack lenken jedoch derartige geistreiche Spielereien wie z. B. die bekannte Schiffsmonstranz in Ingolstadt zu sehr von dem ab, was Hauptziel der Monstranz sein soll, nämlich das Vorzeigen der heiligen Hostie zur Anbetung und zwar als Brennpunkt im Kircheninnern bis zurück in die fernsten Räume. Auch ist die Jetztzeit mit ihrer mehr innerlichen und stillen Religiosität nicht mehr auf die laute und äußerliche religiöse Betätigung des 17. und 18. Jahrhunderts eingestellt. Wie in der großen Kunst, so wirkt sich dies auch in der Lösung der kirchlichen Geräte und Gefäße aus. Die mehr auf äußeren Affekt hinzielenden sicherlich sehr sinnreich angewandten Symbole, wie wir sie oben bei Charakterisierung großer Prunkmonstranzen vergangener Kunst kurz angeführt haben, so Verbindung des Geheimnisses der Gegenwart Christi in der Hostie mit den Figuren der hl. Dreifaltigkeit oder wie Bundes-



ENTWURF: ERNST RIEGEL-KÖLN: UNTER VERMITTLUNG UND BERATUNG DES INSTITUTS FÜR RELIGIÖSE KUNST DER STADT KÖLN. WEIHWASSERKESSEL MIT ASPERGILL
SILBER GETRIEBEN MIT BERGKRISTALL UND AMETHYSTEN



WEIHRAUCHFASS MIT SCHIFFCHEN ZU OBIGER GARNITUR GEHÖRIG



ENTWURF: FRITZ MÜLLER-KÖLN, MEISTERSCHÜLER DER KÖLNER WERKSCHULEN. UNTER VERMITTLUNG UND BERATUNG DES INSTITUTS FÜR RELIGIÖSE KUNST DER STADT KÖLN. PEKTORALE DES ABTES DER BENEDIKTINERABTEI IN JERUSALEM
SILBER MIT BLAUEM TRANSLUZIDEM EMAIL; ABTSWAPPEN



ENTWURF: PROF. WALLNER, KÖLNER WERKSCHULEN. AUSFÜHRUNG: HEINRICH VORFELD-KÖLN. ABTSSTAB ZU DEN NEBENSTEHENDEN INSIGNIEN GEHÖREND. SILBER, TEILVERGOLDET, MIT DEM KREUZ DES VEREINS DES HL. LANDES UND DER MUTTERGOTTES

lade, Wurzel Jesse, Besetzung mit großen farbigen Glassteinen usw. treten für die heutige Zeit doch mehr zurück gegenüber der Tendenz, Monstranzen in reinem Zentralsystem ohne den zerstreuenden Ballast von allzu reich angewandten figürlichen und ornamentalen Einzelheiten zu gestalten. Die »Sonne« als ein ganz eminenter Faktor bei Bildung der Monstranz wird wegen ihrer feierlichen Wirkung und großen Wandlungsfähigkeit als besonders dankbares Motiv auch heute immer große Bevorzugung mit Recht verdienen. Doch kann sich die zentrale Idee der Monstranz auch in anderer Form offenbaren, so als Engelsreigen mit der symbolischen Deutung der heiligen Hostie als »panis angelorum« (vgl. Abb. S. 103 rechts). Abb. S. 103 links führt eine Monstranz in Anlehnung an die Ostensorienform vor. Eine ausgesprochen zentrale Note bringt die Monstranz auf Abb. S. 109. Die Hostie ist von emailgeschmückten Halbkreisen umgeben und von da schießen die Goldstrahlen straff auseinander. Symbolisch ist eine Lösung nach Abb. S. 107 Mitte. Wie eine Seitenansicht dieser Monstranz (Abb. auf S. 107 rechts) zeigt, ist die Hostie als stark betonter Mittelpunkt in den immer wieder durchbrochenen konzentrisch um die Glashülle sich ziehenden Kreisen mit Bogenmotiven aufgefaßt, so daß ein luftiges Gerüste entsteht, in welchem das Sanktissimum gleichsam schwebend der Anbetung sich darbietet — ein fein empfundener Kunstgriff. In der Regel kann die Verbindung vom Strahlenkranz mit architektonischem Aufbau, wie wir aus der kurzen stilgeschichtlichen Entwicklung erkannt haben, nur die Bewertung eines Übergangsstadiums beanspruchen, eine Reife der Entwicklung ist damit nicht gegeben. Wie aber auch hier künstlerisch sehr Gutes erzielt werden kann, beweisen die Monstranzen



ENTWURF: ROBERT SEUFFERT-KÖLN. AUSFÜHRUNG: ZEHGRUBER-KÖLN. SONNEN-MONSTRANZ FÜR DIE HERZ-JESU-KIRCHE IN KÖLN MESSING, VERGOLDET



JOSEF AMBERG JUN.-WÜRZBURG: TABERNAKELTÜRE FÜR ST. MICHAEL IN ASCHAFFENBURG-DAMM. KUPFER, VERGOLDET

der Abb. auf S. 109, Mitte u. links. Sie führen uns die Vereinigung von Turm mit Sonne vor. Bei Abb. auf S. 109 Mitte ist des Künstlers Gedankengang der, das Hochwürdigste Gut in eine Art Sakramentshäuschen von vertikaler Tendenz einzufügen und die mit Absicht aufs freieste erfaßte Architektur in der zentralen Wirkung der weich und köstlich umflutenden Strahlengloriole zur Verherrlichung des heiligen Sakramentes in vollen Akkorden ausklingen zu lassen. Eine offenbar aus dem religiösen Empfinden der Gegenwart quellende Lösung, die wir wohl verstehen können, schafft sich der gestaltende Künstler in der Weise, daß die Materie möglichst ausgeschaltet wird und das rein ätherisch Geistige in den Vordergrund tritt. So werden jetzt Monstranzen geplant, deren ganze Scheibe aus Kristallglas besteht und nur von Edelmetall soweit als notwendig zusammengehalten ist. Auf diese Weise wird erreicht, die Aufmerksamkeit einzig und allein auf das allerheiligste Sakrament zu lenken. Wir kennen eine von J. Löttgens in Albisheim entworfene Arbeit für die neue Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshafen in der Pfalz, wo die große in Strahlen von Hohlschliff geteilte Glasscheibe mit der heiligen Hostie im streng geometrischen Mittel schwebend von einem auf hohem Fuße knienden Cherub gehalten wird. Die geschliffenen von der Hostie ausgehenden durchsichtigen Strahlen setzen sich quer durch die äußeren Metallkreise fort und werden hier mit Juwelen gefaßt. Auf diese Weise wird erreicht, daß der in der Hostie verborgene Gott als Prinzip des Ewigen und Absoluten nicht auf etwas Körperliches gesetzt wird, sondern vielmehr frei im Raume zu schweben scheint, umleuchtet von dem Glanz der Edelsteinstrahlen — eine Wirkung wie

auf dem unsterblichen Gemälde Raffaels »Disputa del sacramento«. Ein geistreiches für Monstranzenlösung besonders passendes Problem bringt der Entwurf auf Abb. S. 113. Wie der Gott des Alten Testamentes Moses im brennenden Dornbusch erschien, so versucht der Künstler die geheimnisvolle Offenbarung des Allerhöchsten an die Menschheit in dekorativer Anlehnung symbolisch zu lösen durch die Idee des brennenden Dornbusches. Im Dreiecke, dem Zeichen der Dreieinigkeit, läßt er die heilige Hostie thronen und kreisrund sie von einem Flammenmeer umlodern. Die Wirkung will der Künstler in Gold, Email und Korallen zum Ausdruck bringen.

Bei Formung der Weihrauchgefäße wird die Gegenwartskunst sich die aus Erfahrungen gewonnene Wahrnehmung zunutze machen, daß architektonische Lösungen für kirchliche Gefäße im allgemeinen nicht als günstig erachtet werden dürfen. Es bringen daher auch Weihrauchsfässer, die nach dieser Seite hin allzu reich durchgebildet sind, die Gefahr mit sich, daß bei ihrem Gebrauche die Kettchen sich gerne in den bewegten Formen der architektonischen Glieder verhängen. Mithin werden Lösungen vorzuziehen sein, bei denen Gestalt und ornamentale Zierde, in einer gewissen Mäßigung angewandt, dem praktischen Zwecke sich unterordnen. Freilich darf dabei die sakrale Tendenz nicht untergehen. Schöne Beispiele führen die Abb. S. 105, 114, 124 und 125 vor.

Weihwassergefäße bieten einen großen Spielraum für edle Formung und geeignete Dekoration, wie die Abbildungen S. 114 zeigen.

Unter den Altargeräten ist das Altarkreuz oft bei Sakramentsaltären mit Tabernakelanlagen des Barock und Rokoko in den Hintergrund gedrängt worden. Das ist nicht nachahmenswert. Das Kreuz darf nicht förmlich von dem Reichtum des Altarunterbaues erdrückt werden. Seiner Bedeutung beim heiligen Opfer gemäß muß es eine dominierende Durchbildung inmitten des Altarschmuckes erfahren. Bei Altären ohne Tabernakel ist sie ohnehin leicht zu erreichen einfach dadurch, daß das Altarkreuz aus der Leuchterreihe emporragt. Aber auch bei Sakramentsaltären muß auf eine schöne und imponierende Form des Altarkreuzes Wert gelegt werden (vgl. Abb. S. 127 u. 128). Dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß es eine wichtige Aufgabe für den Altarbauer der Gegenwart ist, von vorneherein einen entsprechenden Platz zur Aufstellung des Altarkreuzes vorzusehen, damit auf diese Weise liturgisch einwandfrei ein würdiges Altarkreuz gefertigt werden kann.

Der Altarleuchter ist immer in der kirchlichen Kunst reich bedacht worden. Die Gegenwartskunst darf nicht in den Fehler verfallen, den Altarleuchter zu nüchtern zu gestalten und auf diese Art seine sakrale Durchformung zu verwischen. Nach wie vor muß auf eine stabile Durchbildung des Leuchterfußes, auf eine künstlerisch entsprechende Entwicklung des Schaftes mit darauf gesetztem Lichtteller gesehen werden. Im Mittelalter wie in der Neuzeit hat die Kunst diese drei Hauptfaktoren im Leuchterbau vor allem bedacht und sie stets ganz besonders zu betonen gewußt. Darauf soll auch die heutige Kunst im allgemeinen nicht vergessen. Wenn da und dort einmal in der Stilisierung des Altarleuchters andere neue Wege eingeschlagen werden, so mag dagegen nichts zu sagen sein, freilich immer unter der Voraussetzung, daß die edle dem Zwecke des Altarschmuckes

WILH. EICHHEIM-MÜNCHEN: TAUFE CHRISTI UND BERUFUNG PETRI. SCHMIEDEEISEN

angepaßte Form gewahrt bleibt. Beispiele in den Abb. 122 u. 123.

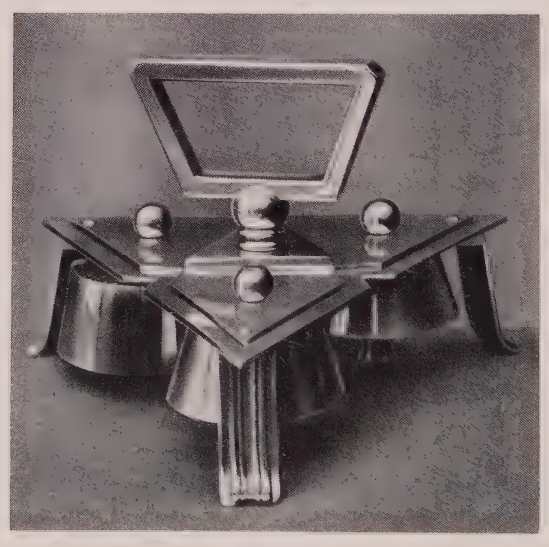
Die Ewiglichtampel und die Altarampel schlechthin scheinen in unseren Tagen gegenüber der voluminösen und im Schmuck üppigen Art des 17. und 18. Jahrhunderts mehr einfachen und im Umfang weit bescheideneren Gebilden sich zuzuneigen. Ansprechende Beispiele zeigt die Abb. S. 105.

In der Zeit des Barock und Rokoko legte die Kunst einen hohen Wert auf Metalltabernakelanlagen, ja sogar auf ganze Altarunterbauten mit Mensa und Predella aus Metall und mit reichem Edelmetallschmuck in Treibarbeit besetzt. In München z. B. sind solche Tabernakel- und Altaraufsätze in den Kirchen St. Peter, im Bürgersaal, St. Johann Nepomuk, in St. Michael zu sehen. Dazu kommen an kirchlichen Hochfesten pompöse Festgarnituren aus Silber, wie in Heiliggeist zu München oder der große Silberaltar in der Stiftskirche St. Jakob in Innsbruck (vgl. Weingartner a. a. O., auf Abb. 266, S. 329). Zweifellos rufen diese Silberaltäre und Silbertabernakel eine ebenso reiche wie malerische Wirkung hervor. Das 19. Jahrhundert brachte sie fast ganz in Vergessenheit. Man hatte damals weder Verständnis noch auch auf den struktiv strengen Altären Verwendung dafür. Erst die neueste Zeit wird sich wieder der monumentalen und malerischen Wirkung des Metalls bewußt und zieht es wieder heran, wenn auch nicht mehr in dem großen Ausmaße des 18. Jahrhunderts. Welch hohe künstlerische Effekte in der gesamten Komposition, wie namentlich auch in den kostbar bedachten Details hierdurch erzielt werden, darüber gibt uns der Metallaltar mit Predella, Leuchterstufe und vor allem Tabernakel Aufschluß, den Abb. S. 119 zeigt. Schöne Beispiele für edel durchgeführte Metalltabernakel in Emailschmuck führen die Abb. S. 104, 108 und S. 116 vor.



WILH. EICHHEIM-MÜNCHEN: LATERNE SCHMIEDEEISEN

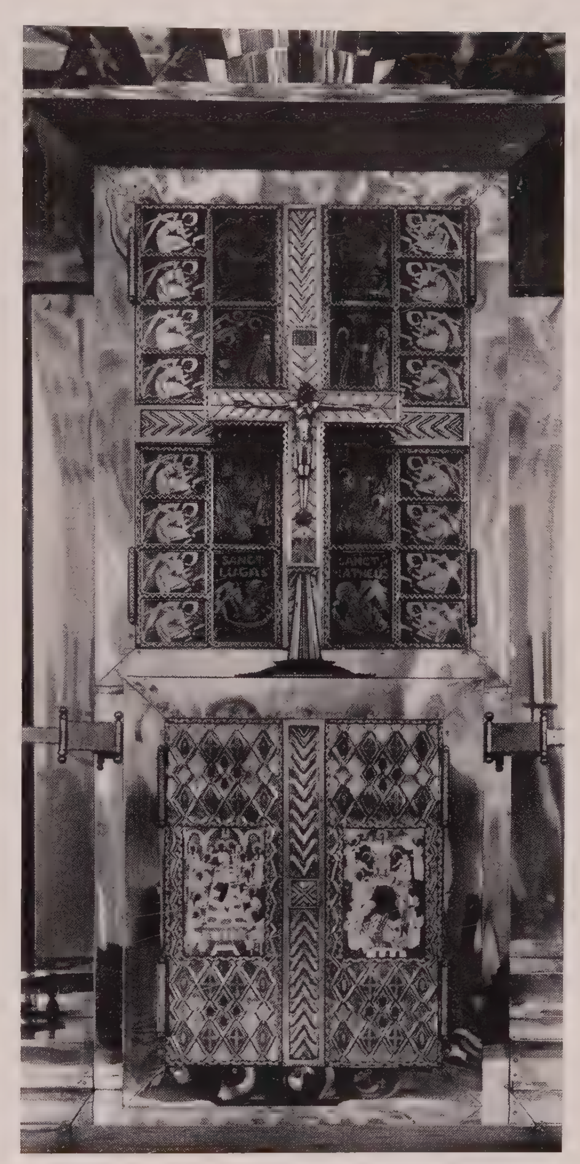
Die unserem Aufsatze beigegebenen Abbildungen zeigen im allgemeinen das Bemühen der Gegenwartskunst, getreu dem Vorgange vergangener Kunstbetätigung auf dem Gebiete des kirchlichen Kunstgewerbes aus dem Zeitgeschmacke und dem Zeitempfinden heraus zu schaffen. Es ist aber auch höchste Zeit, aus der Stagnation zu einer geläuterten und freien Kunst sich durchzuringen. Das gesteckte Ziel ist freilich ein hohes und darum auch schwieriges. Kunstfertigkeit allein macht es nicht. Es gehört vielmehr sehr viel Taktgefühl in der Formgebung wie in der Anwendung des Schmuckes gepaart mit verständnisvoller Einordnung in die gefestigten Normen der kirchlichen Tradition dazu. In dem ängstlichen Bestreben, ja nicht in die Fehler der jüngstverflossenen Epoche romantischer Richtung zurückzufallen, darf die heutige Kunst auch nicht zu weit gehen. Bei Betrachtung mancher neuer Schöpfungen kann man sich zuweilen nicht des Eindrucks erwehren, daß der alte bewährte Formenreichtum oft allzu großer Nüchternheit, manchmal sogar Dürftigkeit gewichen ist, und daß selbst bei guten Leistungen eine gewisse Härte und Kantigkeit gegenüber der früheren Weichheit in der Technik immer noch nicht überwunden ist. In künstlerischer Formung wie in tech-



KARL MIEDAUER-MÜNCHEN: ALTARKLINGEL MESSING

nischer Durchbildung sei für den heute schaffenden Goldschmied oberster Grundsatz: Das Gebiet des kirchlichen Kunstgewerbes in Gestaltung der liturgischen Gefäße und Geräte soll immer eine geschlossene Welt für sich bedeuten, die ihres erhabenen Zweckes stets eingedenk sich über dem Alltag erhebt.

Es ist eine hohe Befriedigung für die Gegenwartskunst, sich in diesem ihrem Streben von höchster kirchlicher Stelle ermuntert zu sehen. Einer der Künstler, von dem wir einige Schöpfungen in diesem Hefte bringen, Goldschmied Karl Borr. Berthold-Frankfurt a. M., hatte das Glück, vom Papst Pius XI. 1927 in Privataudienz empfangen zu werden. Der Hl. Vater besah sich die für die neue Kirche in Frankfurt-Sachsenhausen bestimmte große Prunkmonstranz eingehend (Abb. S. 109 Mitte) und äußerte sich sehr befriedigend über die Lösung in Aufbau und Einzeldurchbildung. Der Papst sprach dabei den Wunsch aus, daß es dem Meister vergönnt sein möge, nach seinen künstlerischen Intentionen weiter zu arbeiten. Und so kann dieser Einzelfall gleichsam als eine Sanktion für das kirchliche Kunstgewerbe der heutigen Tage betrachtet werden, unter der Hut geheiligter Überlieferung und den liturgischen Vorschriften getreu Werke von starker zeitlebender Prägung für den Dienst im Heiligtum Gottes zu schaffen.



ENTWURF: FRITZ FUCHSENBERGER-MÜNCHEN. AUSFÜHRUNG: HANS WÖRLE-MÜNCHEN. TABERNAKEL AM HOCHALTAR IN ST. KARL BORROMÄUS-NÜRNBERG. MESSING, FEUERVERGOLDET MIT GRUBENEMAIL

Rundschau

Grundsätzliches

ZUR MODERNEN ARCHITEKTUR

Während der Diskussion, die dem inhaltreichen Vortrage von Prof. Dr. Karlinger-Aachen bei der »Tagung für christliche Kunst« in München folgte, fiel von ungefähr folgender Ausspruch, der keinen Widerspruch fand: »Die modernste Musik bewegt sich mit Vorliebe in Disharmonien; in ähnlichem Sinne hat sich die moderne Architektur entwickelt ... Solange aber ein Architekt den Raum nicht fühlt, kann man ihm kein Vertrauen schenken (zu ergänzen: Und nicht mit Bauaufträgen an ihn herantreten).«

Darf ich dazu Folgendes ausführen:

Zugegeben, die modernste Musik bewege sich gerne in Disharmonien, so muß ich doch fragen: Sind ihr diese wirklich Selbstzweck? Oder ist die Disharmonie ein Kompositionsmittel unter vielen? Ist Wohlklang der Endzweck der Musik? Ist er vielmehr nicht nur eine Eigenschaft der Musik und sicher nicht ihre wertvollste; ist er nicht umgekehrt ganz allgemein sogar ein gefährliches sinnliches Moment in aller Kunst? Und gilt dies nicht besonders auch für die bildende Kunst, so daß der oben gezogene Vergleich zu hinken scheint. Ist Wohlklang nicht das späteste und letzte Kunstmittel jeder absteigenden Stilepoche, das Kunstmittel, an dem sie schließlich zugrunde geht? Dem Wohllaut in der Musik entspricht in der Sprache der Baukunst die rein optische, um nicht zu sagen, die gedanken- und charakterlose Schönheit. Denn der Gegensatz von Wohlklang für Aug und Ohr ist einerseits die ideelle Schönheit, anderseits die Größe der Auffassung und des Charakters. In auf Wohllaut gerichteten Zeiten ersticken beide zu leicht unter ihrem Streben nach sinnlicher Schönheit, weswegen Frühzeiten







FRITZ SCHMIDT UND SEINE SCHULE, KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN: DREI KELCHE
SILBER, VERGOLDET, MIT TREIBARBEIT RESP. EMAIL

aus Reinlichkeitsgefühl heraus, abgeschreckt durch das Beispiel, das die vorhergehende Generation ihnen gegeben, bewußt dem Wohlklang aus dem Wege gehen, bewußt das Harte und Herbe bevorzugen. —

Was soll weiter der Ausspruch »der Architekt fühlt den Raum nicht mehr« bedeuten? Weiß denn ein Mensch, wie der andere ihn fühlt? Kann er sich darüber überhaupt über Andeutungen hinaus mit ihm verständlich machen?

Glaubt denn jemand wirklich, er könne einen Raum so wiederempfinden, wie ihn die Zeit der Gotik oder des Barocks aufgefaßt hat? Hat uns nicht gerade Wölfflin gezeigt, daß jede Zeit ihre eigene, neue Sehform hat, aus der sie nicht hinauskann; daß das Wesentliche und Unterscheidende von jeder anderen Zeit nur eine Folge ihres Wechsels ist. Bleiben wir uns selbst denn in unseren Anschauungen treu; entwickeln denn nicht schon wir uns mit den Jahren weiter von einer Anschauung zur anderen, bis wir schließlich das Gegenteil von dem schön finden wie in der Jugend.

Wie kommt es aber, daß uns bedeutende Kunstwerke unser ganzes Leben hindurch groß und herrlich erscheinen?

Jede große, künstlerische Leistung ist so reich in sich, daß sie jedem, der mit suchender Seele naht, etwas bietet, — selbstverständlich jedem etwas anderes; sucht doch jeder etwas anderes in ihr. Wir brauchen gar nicht an Goethes Faust zu denken; jedes schlichte Märchen ist so ein unerschöpflicher Schatz. Wir können es immer wieder hören, in allen Lebensaltern, und werden immer neue Schönheiten darin entdecken. Wir müssen es sogar, wenn anders wir uns lebendig weiter entwickeln. Ich erinnere mich z. B. des tiefen, ganz neuen Eindruckes, den mir »Hermann und Dorothea« machte, als ich die Dichtung zehn Jahre nach der Schullektüre wieder hervorholte. Wie die Jahre unsere Auffassung verschieben, so tun dies auch die Stimmungen, in denen wir ein Kunstwerk auf uns wirken lassen. Trauer und Freude, Tatenlust und sich beschränkende Bescheidenheit sehen mit anderen Augen.

Tritt bei einem Werke der geistige Inhalt vor der Form zurück, so wird unser Urteil noch weniger vom Verstande geführt, folgt also noch stärker jedem Wechsel des Gefühls. Der bildenden Kunst stehen wir also noch weniger gefestigt gegenüber wie der Dichtkunst. Ich erinnere mich des immer neuartigen Eindruckes, den mir das Heidelberger Schloß bei den verschiedenen Besuchen gemacht hat. Oder denken wir an unseren augenblicklichen Auffassungswechsel der italienischen Renaissance gegenüber. Derselbe, der noch vor zehn Jahren in Italien nur Renaissance für sehenswert hielt, läßt sie nun gelangweilt links liegen und freut sich ebenso aufrichtig der Denkmäler des Mittelalters.

Nur ein Mensch macht diesen Auffassungswandel nicht mit: derjenige, der nicht den nötigen Abstand vom Kunstwerk hat, der es täglich sieht, oder täglich, z. B. als Lehrer, traktieren muß. Ihm bleibt nicht die Ruhe, sich ihm gegenüber neu einzustellen, es unbefangen zu betrachten; er bleibt in seiner vorgefaßten Meinung stekken. Seine tägliche Beschäftigung mit ihm erfüllt ihn so sehr, daß er keinen neuen Regungen Raum geben kann. Ein Beispiel: Wie oft machten mich Freunde, denen ich als Fremdenführer diente, auf mir gänzlich unbekannte Schönheiten aufmerksam, gegen die mich der tägliche Umgang, die Gewöhnung, abgestumpft hatte.

Ist es nicht gerade dieses Stumpfmachen der Gewohnheit, das die Kunstentwicklung weitertreibt von Stil zu Stil, das die geläufigen Ausdrucksmittel in ihrer Wirkung mehr und mehr abschwächt und deshalb durch neuartige zu ersetzen sucht.

Stehen wir also selbst aller Kunst täglich und stündlich neu mit etwas geänderter Einstellung



FRITZ SCHMIDT, KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN: ZWEI KELCHE UND ZIBORIUM
LETZTERES FÜR ST. LUDWIGSKIRCHE IN NÜRNBERG. SILBER, VERGOLDET

gegenüber, wieviel weniger können wir Normalien aufstellen, wann ein Gegenstand oder gar ein Raum wirklich künstlerisch gesehen ist oder nicht, und gefühlsmäßig eine Linie festlegen, unter der ein Raum nicht mehr als Kunstwerk aufzufassen ist.

Und damit kommen wir zu einem weiteren bedeutungsvollen Punkt, den Beziehungen zwischen Form und Wirkung. Über sie wenigstens einige Anhaltspunkte durch Erfahrungen zu erforschen, ist die Lebensarbeit des bildenden Künstlers. Und selbst ihm werden sich diese der theoretischen Begründung entziehen; denn jede verstandesmäßige Festlegung trifft nur eine einzige Seite, ist also immer einseitig bedingt und setzt die Gleichartigkeit aller Nebenumstände, alle sonstigen Verhältnisse voraus. Sie hat nur ihre Gültigkeit innerhalb eines einzelnen Rezeptes, bezogen auf das Ganze muß sie immer wieder versagen. Der Künstler weiß das, er kennt die Bedingtheit seiner Erkenntnisse. Laie und Theoretiker vermeinen nur zu leicht, die Sonne mit Scheffeln einfangen zu können. Sie glauben das Wesen der Kunst umspannt, ihre Tiefe erschöpft zu haben und deshalb sich leicht eindeutige Rezepte herausdestillieren zu können, außerhalb deren Bereich sie nichts mehr als »Kunstwerk« anerkennen.

Der schaffende Künstler und der künstlerisch empfindende Laie fühlen beide gemeinsam die Schönheit. Aber die Freude, einen Einblick in die Werkstatt des Künstlers gewinnen zu können, herauszufühlen, was er eigentlich wollte, und wie weit er das sich gesteckte Ziel erreichte, das kann nur der selbst handwerklich Tätige, nur er kann bei neuartigen Bildungen die Größe einer Leistung wirklich ermessen, da er die Widerstände und Irrwege nur zu gut aus eigener Erfahrung heraus kennt.

»Solange ein Künstler einen Raum nicht fühlt, darf man ihm keine kirchlichen Aufgaben anvertrauen«; mit einem derartigen Ausspruch kann man jeden Fortschritt, jede neue Regung als verdächtig ablehnen. (Daß es der Redner wollte, will ich nicht unbedingt behaupten.) Denn ablehnen ist merkwürdig leicht. Wer aber immer Nein sagt, immer ablehnt, der schaltet sich bald selbst aus und gibt aus freien Stücken seinen Einfluß auf. Er hemmt nur, ohne zu lenken, wie er hoffte, und damit spricht er sich selbst sein Urteil.

Max Schoen

Personalnachrichten

Zwei bekannte und verdiente Künstler feierten im Oktober ihren 70. Geburtstag: der Münsterbaumeister Dr. Friedrich Kempf in Freiburg i. Br. und der Bildhauer Professor Franz Drexler in München.

Päpstlicher Geheimkämmerer, Stiftsdekan Sebastian Staudhamer in München, der frühere langjährige, hochverdiente Schriftleiter dieser Zeitschrift und 1. Schriftführer der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, konnte unter Beteiligung weiter Kreise am 18. Dezember 1927 seinen 70. Geburtstag begehen.

Am selben 18. Dezember 1927 feierte der jetzige 1. Präsident der »Deutschen Gesellschaft«, Universitätsprofessor Dr. Jakob Strieder in München, seinen 50. Geburtstag.

Am 21. Dezember 1927 starb der Dombaumeister Geheimer Baurat Härtel in Köln nach schwerem Leiden.



FRITZ SCHMIDT, KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN: ZWEI ALTARLEUCHTER. SILBER

Denkmalpflege

NOCHMALS EINE TRAURIGE BILANZ

Der Aufsatz „Eine traurige Bilanz“ von Dr. Bruno Binder im Juliheft (XXIII, S. 319f.) bedarf, soweit er das Stift Vorau betrifft, einer Berichtigung und Ergänzung, die hiermit gegeben wird. Es handelt sich um 3 Betschemelteppiche in der Größe 1,90×2,20. Einer war stark zertreten und auch etwas zerrissen, der Volksmund würde ihn einen Fetzen nennen, die zwei übrigen waren sehr gut erhalten. Vor dem Verkauf wurden die Teppiche 4 einwandfreien Sachverständigen in Wien gezeigt, von denen 3 keine Teppich- oder Antiquitätenhändler waren, welche ihr Urteil über Herkunft, Alter und teilweise auch über den Verkaufswert abgaben. Drei dieser Sachverständigen wurden nach dem Verkauf im amtlichen Verfahren einvernommen und sie gaben ihr beeidetes Gutachten übereinstimmend dahin ab, daß die Teppiche nicht aus der klassischen Zeit der Polenteppiche, d. i. aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, sondern aus dem Ende des 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts stammen und in Zeichnung und Farbengebung nicht an die Feinheit und Ausgeglichenheit der Polenteppiche aus der klassischen Zeit heranreichen, sondern viel gröber und derber sind. Die Teppiche hatten somit weder die Bedeutung noch den Wert der Polenteppiche aus der älteren Zeit. Vor dem Verkaufe ließ sich das Stift von jener „tonangebenden Persönlichkeit des Wiener Kunstlebens“ ein schriftliches Gutachten über die Herkunft, das Alter und den derzeitigen Verkaufswert der Teppiche geben. Das Stift konnte an dem Wissen und der Ehrlichkeit dieser Persönlichkeit schon zufolge ihrer Stellung nicht zweifeln. Diese schriftliche Schätzung lautete höher als die allerdings mündliche Schätzung mehrerer anderer Sachverständiger. Tatsächlich erzielte das Stift einen noch bedeutend höheren Preis als die schriftliche Schätzung lautete. Man ging also beim Verkauf nicht leichtsinnig, sondern mit aller Vorsicht zu Werke, um die Teppiche nicht zu verschleudern, sondern den entsprechenden Preis zu erzielen.

Die Teppiche sollen in Paris um 20000 Pfund ausgeboten worden sein. Wie hoch tatsächlich alle 3 Teppiche verkauft wurden, ließ sich bis jetzt nicht sicher feststellen. Zufolge einer dem Stifte zugekommen amtlichen Mitteilung wurde in Paris einer um 2000 Pfund verkauft. Wenn man annimmt, daß dieser einer von den beiden schöneren war, die ungefähr gleichwertig waren, so ergibt sich, daß die Verkaufssumme weit hinter der Anbotssumme zurückblieb.

Die Teppiche wurden auch nicht in aller Heimlichkeit verkauft, sondern in Wien sogar in ein öffentliches Museum gebracht und dort mit den Polenteppichen aus der klassischen Zeit verglichen, um sie leichter bestimmen zu können, und

ohne alle Heimlichkeit wurden sie den verschiedenen Sachverständigen in Wien gezeigt. Wohl wurden die Teppiche verkauft, ohne die Genehmigung des Bundesdenkmalamtes einzuholen, weil das Stift im guten Glauben war, daß ausländische Betschemelteppiche keine Denkmale sind und darum den Bestimmungen des „Denkmalschutzgesetzes“ nicht unterliegen. Diese Ansicht war allerdings irrtümlich. Aus dem Gesagten ersieht man auch, daß das Stift nicht von dem Antiquitätenhändler übervorteilt wurde, da ja der Verkaufspreis nicht von ihm, sondern von den zu Rate gezogenen Sachverständigen bestimmt wurde.

Im amtlichen Verfahren wurde auch festgestellt, welchen Preis jener italienische Kunsthändler, der die Teppiche in das Ausland brachte, für dieselben bezahlte. Es ist genau bekannt, wieviel Geld in den Händen des Händlers und der anderen am Verkaufe beteiligten Personen geblieben ist. Es ist ein ganz schöner, aber kein übermäßig hoher Gewinn.

Vollständig unrichtig ist es, daß über das Stift von der Finanzbehörde eine Steuerstrafe von 10000 Schilling verhängt worden sei; richtig ist vielmehr, daß weder von der Finanzbehörde noch von irgendeiner anderen Behörde eine Strafe verhängt wurde, da ja das Stift weder den Auftrag gab, die Teppiche in das Ausland zu verkaufen noch an dem Verkaufe in das Ausland irgendwie beteiligt war, sondern von demselben erst nachträglich erfuhr.



FRITZ SCHMIDT, KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN: ZWEI ALTARLEUCHTER. MESSING

Das Stift hat Teppiche, die aus dem Auslande stammen und vielleicht mehr Wert- als Kunstgegenstände waren, verkauft, zugleich läßt es aber einige seiner wertvollsten Gemälde durch die berufene Hand des Landesrestaurators Richter-Bienental erneuern, gibt Tausende von Schillingen aus, um ein historisches Gebäude, das Schloß Festenburg, und die darin sich befindlichen Kunstschätze, die Fresken Hackhofers, vor dem Verfalle zu retten und wendet gerade jetzt bedeutende Summen auf zur Erhaltung der Bedachung der neun großen, reich gegliederten Barocktürme des Stiftes, um das historische Bild des Stiftes und eine Zierde des Landes der Mit- und Nachwelt zu erhalten. Ausländische Betschemelteppiche hat das Stift geopfert, um Gebäude und Gegenstände, die für die Geschichte, die Kultur und die Kunst des Landes von Bedeutung sind, zu erhalten und auch seinen übrigen Verpflichtungen nachkommen zu können.

Das Bild Kaiser Friedrichs des Dritten nimmt nun den ihm gebührenden Platz in der Prälatur des Stiftes ein, dem Grazer Joanneum aber gestattete das Stift eine wirklich sehr gelungene Kopie malen zu lassen, ohne eine Entschädigung hierfür zu verlangen. Einer Privatperson hätte das Stift diese Erlaubnis entweder gar nicht oder nur gegen Zahlung einer namhaften Summe gegegeben.

Durch Jahrhunderte vor dem Weltkriege haben Vorau und die anderen Stifte Österreichs Kunstschätze geschaffen, gesammelt und treu behütet, man hörte nicht, daß sie aus Leichtsinn oder Gewinnsucht Kunstschätze verkauft hätten. Wenn es jetzt aber doch vorkommt, dann geschieht es nicht aus Mangel an Kunstsinn oder Verantwortlichkeitsgefühl, sondern aus Not und mit schwerem Herzen. Das Kapitalvermögen ist durch die Geldentwertung verloren, die Einnahmen aus Grund und Boden sind zurückgegangen, die Ausgaben für die Heranbildung, Besoldung und die Ruhegenüsse für die im Stifte und auf den Pfarren angestellten Seelsorger sowie die Patronatslasten sind geblieben oder gewachsen. Dieses



KLASSE FRITZ SCHMIDT, KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN: RAUCHFASS. MESSING

Mißverhältnis läßt sich durch Sparsamkeit allein in den meisten Fällen leider nicht ausgleichen.

Prosper Berger, Propst

Bücherschau

KALENDER UND JAHRBÜCHER

Wieder will ich an der Spitze als Musterbeispiel eines Volkskalenders nennen: Kalender der Waldstätte 4. Jahrgang 1928 (Verlag Gebr. J. und F. Heß, Engelberg und Basel, Fr. 1.50). Gewiß zugeschnitten auf die vier Schweizer Urkantone, aber dann wie alles Gute darüber hinausgreifend im allgemeinen Interesse, sei es durch eine feinsinnige kleine Erzählung von Heinrich Federer, einen volkskundlichen Artikel, wie Landschaft und Charakter von Wyrsch oder die Biographie: Der Mystiker Nikolaus von der Flüe, von dem bekannten Theologen Otto Karrer, sei es durch wirklich künstlerisch und technisch hochstehende Abbildungen, wie die Holzschnitte von G. Haas-Triverio, Cueni, einem Landschaftsbild, einer prächtigen Farbreproduktion eines Trachtenbildes. Dann auch wieder lokal erzieherische Aufsätze, wie der über barocke Landkirchen, über die alte Luzerner Gerichtsverfassung, über neue geistliche Spiele in Einsiedeln, über die geschickte Restaurierung von Kapellen in Schwyz, über Trachten und vieles andere mehr. Ich wüßte auf reichsdeutschem Boden keinen Kalender, der mit soviel Takt, Geschmack und Qualität Altes mit Neuem volkserzieherisch zu vereinen weiß.

Unter den Abreißkalendern steht für den katholischen Kunstfreund bei weitem an erster Stelle die »Werke der Meister zum Jahre des Herrn 1928«, 3. Folge, herausgegeben von Dr. Heinrich Getzeny (Emil Fink Verlag, Stuttgart, Preis M. 3.60). Jedes Wochenbild bringt diesmal ein Werk mittelalterlicher deutscher Plastik in Tiefdruck. An einzelnen Stellen sind bunte Farbblätter nach dem Blaubeurener Altar und einigen anderen Werken eingeschaltet. Auf die Rückseite der Blätter ist eine künstlerische Einführung gedruckt. Die Auswahl der Plastiken geschah mit tiefem Verständnis für den Eigenwert mittelalterlicher Kunst, nämlich für den religiösen und seelischen Ausdruck. Ein tägliches Betrachten müßte schließlich zu dem Ergebnis führen, daß man nicht mehr in einer äußerlich gefälligen Korrektheit eines verderbten Klassizismus die Schönheit suchen würde, sondern in der ungeheueren Einfühlungs- und Schöpferkraft unserer deutschen Ahnen. Ich schätze den erzieherischen Wert des Kalenders für die große Menge sehr hoch ein; aber auch der reine Fachmann und Forscher der Plastik kann an den großen, schönen Abbildungen zum Teil kaum bekannter Werke seine herzliche Freude haben.

Ein anderer Abreißkalender »Der Bayernkalender« (Verlag Carl Gerber, München, M. 2.—) bringt in 124 Bildern, Ansichten von Landschaften, Städten, Kirchen, Interieurs und Einzelkunstwerken aus Bayern wie Franken in ausgezeichnet schönen Aufnahmen. Der Kalender wird jedem Freund bayerischen Lands und Kunst Freude machen.

Nur auf alte Kunst beschränkt sich der altbewährte »Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1928«, herausgegeben von Hans Kiener 24. Jahrg. (Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., München, M. 2.80). Zwei Hauptaufsätze bestimmen den Inhalt: das Kloster Seligenthal, ein, da es sich um ein weibliches Klausurkloster handelt, wenig bekanntes Schatzkästlein frühgotischer und Rokokokunst, wozu den Text der verdiente Inventarisator, Prof. Dr. Felix Mader, geschrieben; der andere ist eine sehr instruktive Einführung in den städtebaulichen Charakter und Wert von Nördlingen vom Herausgeber Dr. Hans Kiener. Über die spätgotischen Skulpturen der Abtei Warnberg berichtet Professor Dr. Richard Hoffmann und über den niederbayerischen Rokokomaler F. A. Rauscher Dr. J. M. Ritz. 25 Abbildungen und zwei farbige Bilder von Matthäus Schiestl auf dem Umschlag schmücken das typographisch wieder sehr schön ausgestattete Werk.

Von dem älteren Bruderkalender »Altfränkische Bilder« (Verlag H. Stürtz Würzburg, 16 Seiten Schmal-Folio, in farbigem Umschlag

M. 2.—) liegt der 34. Jahrgang vor, den wieder der Herausgeber Geheimrat Prof. Dr. Theodor Henner mit wertvollen geschichtlichen und ästhetischen Beiträgen über Johann Philipp von Schönborn, Heilbronn, dem Aufschwörteppich von Waitzenbach, über Alt-Würzburgische Straßenplastik und das Kloster Schönthal gefüllt hat. Feinsinnig ausgewählte Abbildungen begleiten den Text.

Der Eichendorffkalender 1927/28 18. Folge, herausgegeben von Wilhelm Kosch, dessen Inhalt ganz der Eichendorff-Forschung gewidmet ist, ist mit Bildern von Grimm-Sachsenberg und Heinz, Rudolf und Matthäus Schiestl geschmückt. (Verlag Lothar Schütte, Aichach, M. 5.— in Ganzleinen gebunden.)

Vom Schweizerischen Jahrbuch für christliche Kunst »Arssacra« liegt der 2. Jahrgang 1928 vor. (Verlag Gebr. J. u. F. Heß, Basel 8°, 46 S. und XXII Tafeln, Fr. 4.—.) Die feste, klare, programmatische Zielstrebigkeit, die schon am ersten Jahrgang angenehm auffiel, gibt auch diesem Bändchen seine innere Kraft. Es ist der Wille zu einer zeitgenössischen christlichen Kunst, wie er sich in der »Societas sancti Lucae« repräsentiert. In dem »neuen Kirchenbau« nimmt ein junger Architekt Hermann Baur das Wort. Es ist ein sehr lesenswerter Aufsatz, geistig fundiert, hoffnungsfroh, in den praktischen Forderungen weiter gehend, als vielleicht selbst manchem Fortschrittlichen in Deutschland momentan möglich zu sein dünkt. Sehr beachtenswert besonders für Geistliche ist die kleine Studie von François Fosca, Notes sur l'inspiration en art religieux; auch hier ist das Lebendige und immer Weitertreibende das Maßgebende. Ikonographisch wichtig ist die kleine Notiz von Charles Journet über eine Entscheidung Papst Benedikts XIV. im Jahre 1745, was in einer Darstellung der hl. Dreifaltigkeit erlaubt und verboten sei. Robert Heß berichtet über die »Societas sancti Lucae und christliche Kunst in der Deutschen Schweiz 1924—1927«. Die chronologische Zusammenstellung der Arbeiten dieser kleinen tapferen und qualitätvollen Gruppe behält ihren Wert weit über den Tag hinaus und läßt den Wunsch aufkommen, daß auch von anderen Stellen so exaktes Material vorgelegt würde. Ein Anonymus bespricht »Art religieux en Suisse Romande«. Zu den Abbildungen schreibt Dr. Linus Birchler kurze Worte der Einführung und der sachlichen Erklärung. Gute, zum Teil hervorragende Werke bringen dann die Abbildungen selbst; Architektur, Monumentalmalerei und Kunstgewerbe sind besonders überzeugend, ebenso in der deutschen wie romanischen Schweiz. Ich möchte dies Büchlein in den Händen recht vieler deutscher Freunde christlicher Kunst sehen; sie werden dann das heutige Geschehen innerhalb der christlichen Kunst, das nicht nur Deutschland, Österreich, Schweiz, Holland und Frankreich erfaßt hat, sondern schon in gewissen Vorstufen nach Amerika hinübergreift, als eine internationale, drängende Notwendigkeit begreifen lernen.

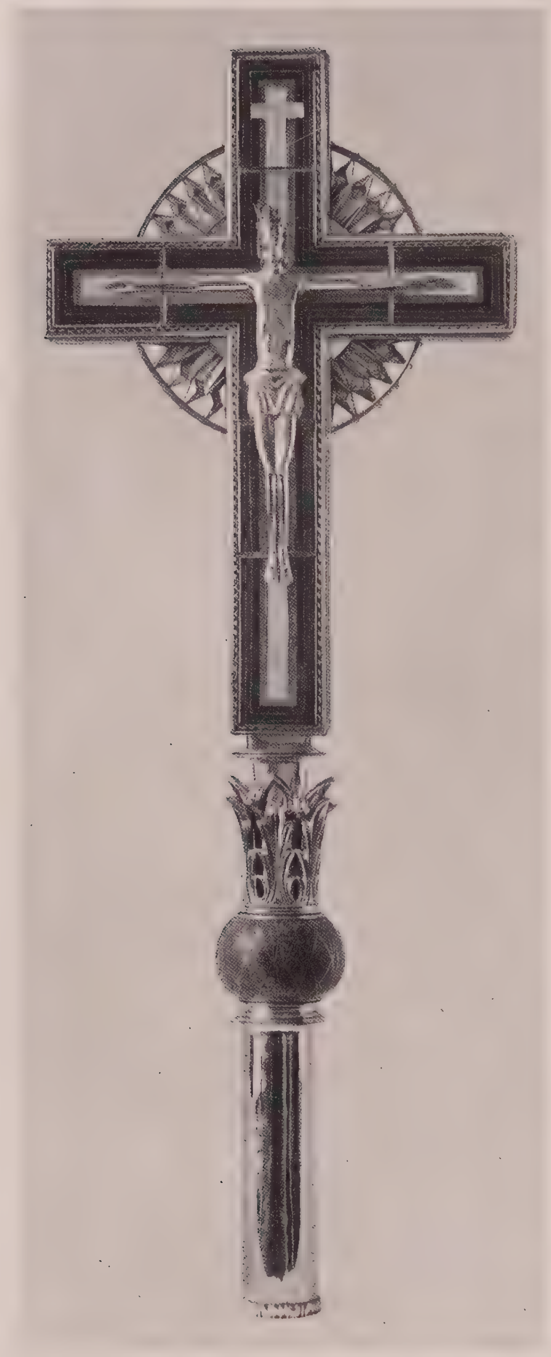
Georg Lill



KLASSE FRITZ SCHMIDT, KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN: RAUCHFASS. MESSING

Maurice Brillant, L'Art chrétien en France au XXe siècle. 8°, 375 Seiten, 72 Tafeln. Bloud et Gay, Paris 1927. Preis 60 Fr.

Es gibt in Frankreich verheißungsvolle Ansätze zu einer zeitgeborenen christlichen Kunst. Das hat die große Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925 auch denen gezeigt, die es bisher noch nicht wußten. Wer diese Kunst, ihre Ziele, Werke und Meister näher kennen lernen will, dem wird vorliegendes Buch von Maurice Brillant — beim Fehlen einer Zeitschrift für christliche Kunst in Frankreich — ausgezeichnete Dienste tun. Der Verfasser gliedert seinen Stoff in fünf Teile: Théories, groupes d'artistes, techniques, expositions, ensembles. Das Buch gibt nicht nur eine gute Übersicht, sondern ist auch reich an wertvollen Einzelinformationen. Willkommen sind die zahlreichen Hinweise auf das neuere französische Schrifttum über christliche Kunst. Maurice Brillant, der ständiger Mitarbeiter für Kunst des »Correspondant« ist, schreibt einen etwas unruhigen Stil, ist aber stets interessant. Die Übersichtlichkeit des gutgedruckten Buches hätte gewonnen, wenn die Seitenüberschriften den Inhalt der Einzelabschnitte anzeigten, wo dreihundertmal der Buchtitel wiederholt wird. Zweiundsiebzig Tafeln auf Kunstdruck-



FRITZ SCHMIDT, KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN: VORTRAGSKREUZ. SILBER, VERGOLDET MIT EMAIL

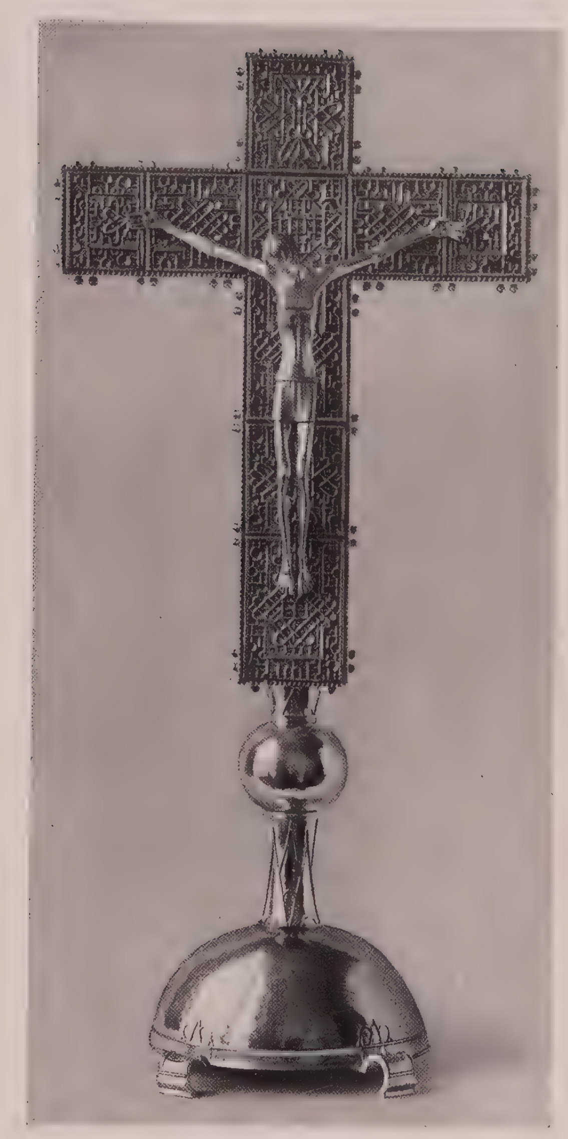
papier bieten eine interessante Auslese aus allen Gebieten christlichen Kunstschaffens in Frankreich.

Rich. M. Staud

Josef Weingartner, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit. Lex.-8°, 410 S. mit 370 Abb. Innsbruck, Tyrolia, 1926. In Leinen M. 27.—.

Der als feinsinniger Kunstforscher weithin bekannte Propst von Innsbruck hat sich zur Aufgabe gesetzt, einer bisher noch nirgends im Zusammenhang geschilderten Periode des kirchlichen Kunstgewerbes in seiner künstlerischen Entwicklung nachzugehen. Er nennt sein Buch — vielleicht etwas irreführend — »Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit«, nicht im Sinne unserer zeitgenössischen Kunst, die nur ganz kurz beigezogen wird, sondern im historischen Sinn dieses Wortes aus dem Gegensatz zur mittelalterlichen Kunst. Über diese letztere Periode haben wir ja auf dem Gebiete des Kunstgewerbes zahlreiche wertvolle Arbeiten, zusammenfassende, aber auch zahllose Einzelaufsätze. Dagegen wurde bisher die Periode vom 16.—18. Jahrhundert immer nur kursorisch, manchmal sogar in völliger Verkennung ihrer speziellen Aufgaben behandelt, obwohl doch die ganz überwiegende Menge unseres heutigen Kirchenbesitzes aus diesen Jahrhunderten stammt. Hier setzt nun Weingartner ein. In vier Hauptabteilungen, die sich in zahlreiche Unterkapitel gliedern, behandelt er die Paramente, die kirchlichen Gefäße und Geräte, die Schmiedeeisenarbeiten und das kirchliche Mobiliar. In kurzen Zügen schickt er jedesmal die historische Entwicklung des Mittelalters voraus, um dann in kunsthistorisch meisterhafter Klarheit die technischen und stilistischen Bedingtheiten der immer in Fluß bleibenden Entwicklung zu schildern mit umfassender Kenntnis nicht nur der deutschen, sondern auch der italienischen und spanischen (weniger der französischen) Verhältnisse. Überall weist der Verfasser auf die Parallelverhältnisse in der profanen Kunst, der Textilweberei usw. hin, und manchem heute allzu Ängstlichen wird erst durch diese Ausführungen klar werden, wie man auch in den früheren Jahrhunderten vieles gleicherweise für kirchlichen wie profanen Zweck heranzog, allerdings immer in einer ganz bestimmten Anpassung, und zwar nicht nur erst in den neueren Jahrhunderten, sondern selbst schon in den frühchristlichen wie mittelalterlichen Zeiten, worauf Weingartner mit Recht hinweist (S. 13). Und mit demselben klar nachweisbaren Recht zeigt dann Weingartner den furchtbaren, erstarrenden technischen wie künstlerischen Verfall im 19. Jahrhundert, aus dem erst Besserungsideen des 20. Jahrhunderts herauszuführen versprechen. Weingartner gibt überall die großen, leitenden Ideen, die ja in der international gerichteten Kunst dieser Jahrhunderte weit über nationale Grenzen ausschlaggebend waren. Die nationalen Differenzierungen streift er nur, fehlen ja auch für eine solche Zusammenfassung fast sämtliche Vorarbeiten. Diese Vorarbeiten wenigstens für Deutschland einmal zu leisten, müßte eine gemeinschaftliche Organisationsarbeit einer großen Gemeinschaft, wie etwa der Kunstsektion der Görresgesellschaft sein. So muß sich das Abbildungsmaterial überwiegend auf österreichische Kirchenschätze beschränken, die durch Entgegenkommen des österreichischen Bundesdenkmalamtes zugänglich waren. Aber auch wertvolle süddeutsche, spanische und italienische Beispiele werden gezeigt. Ein solches Buch ist am besten geeignet, Verständnis, Kenntnis und Liebe zu unseren nachmittelalterlichen Kirchenschätzen zu erwecken. Dies Buch gehört zum mindesten in jede Dekanatsbibliothek. Dort kann es erst die neueren Verordnungen über Konservierung alten Kirchenbesitzes, wie es im kanonischen Gesetzbuch und durch die speziellen Verordnungen Papst Pius XI. vorgeschrieben ist, lebendig machen. Aber ebenso kann dies Buch das



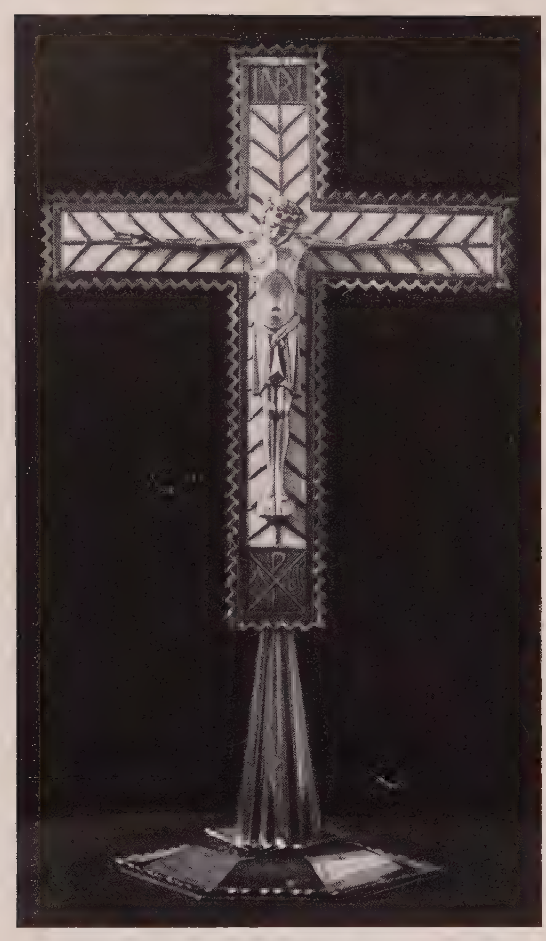


FRITZ SCHMIDT, KUNSTGEWERBESCHULE MÜNCHEN: ZWEI ALTARKREUZE
SILBER, VERGOLDET MIT EMAIL

Verständnis für eine lebendige Weiterentwicklung selbst kultisch festgelegter Gebrauchsgegenstände wach erhalten. In diesem Sinne ist dies Werk, das vom Verlage ausgezeichnet ausgestattet ist, nicht nur eine kunsthistorisch wertvolle Leistung, sondern hat in seiner ganzen Einstellung eine absolut aktuelle Bedeutung für unser heutiges Verhältnis zur christlichen Kunst. Georg Lill

Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts. 4⁰, XII und 182 S. mit 450 Tafeln in Lichtdruck. 3 Bände. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1926. In Ganzleinen M. 112.—.

Man spricht in der modernen Kunst nicht gerne vom Ornament. Die vorhergehende Periode mit ihrer unsinnigen Überladung und ihrer wahllosen Imitation jeglichen Ornaments hat vor allem den Widerwillen erzeugt. Und doch ist das Ornament ein allerhöchster Gradmesser künstlerischer Phantasie, menschlichen Spieltriebes freiester schöpferischer Gestaltung. Wer die wundervolle Folge der 450 Tafeln dieses Werkes einmal durchstudiert, bitte ja nicht wie eine »Illustrierte« überfliegt, wer einmal diesen Windungen und Biegungen, den kalligraphischen, vegetabilen, figürlichen wie willkürlichen Bildungen nachgegangen ist, dem wird erst der Geist vergangener Jahrhunderte, ihr Rhythmus, ihr musikalisches und Lebensgefühl in seiner ganzen Fülle klar geworden sein. Berliner geht an die Quelle des Ornamentes zurück, dorthin, wo ein Künstler ohne Zweck und Aufgabe aus seiner persönlichen wie zeitlichen Einstellung eine vierseitige Fläche »zieren«, d. i. ornamentieren will. Diese im freiesten Schaffen entstandenen Blätter sind dann vervielfältigt hinausgewandert und sie haben erst die andern Handwerker, die Maler und Schreiner, die Goldschmiede und Eisenschneider, die Buchbinder und Stukkateure beeinflußt, sie waren die



HANS WÖRLE-MÜNCHEN: ALTARKREUZ FÜR ST. KARL-BORROMÄUS IN NÜRNBERG
SILBER, VERGOLDET MIT EMAIL

künstlerischen Modeblätter ihrer Zeit. Das Ornament ist heute ein eigener Zweig der Kunstwissenschaft. Wie sehr sich um diesen Zweig Berliner mit seinem Buch in ganz selbständiger Forschung verdient gemacht hat, das ist hier nicht des näheren zu erläutern. Aber für den größeren Kreis der Interessenten ist es wichtig zu wissen, wo man einen absolut zuverlässigen Ratgeber für Ornamentfragen besitzt, wo man vom spätgotischen Gerank bis zum Klassizismus sich sozusagen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in Tausenden von Abbildungen Rats erholen kann, sei es in rein kunstwissenschaftlichen Fragen, sei es in Fragen der Datierung, der Restaurierung. Wer noch tiefer in das Gebiet eindringen will, der findet in den wissenschaftlichen Anmerkungen und dem zusammenfassenden Begleitwort höchst wertvolle Anregungen. Georg Lill

Nocq, Henry: Le poinçon de Paris. Répertoire des maîtres orfièvres de la jurisdiction de Paris depuis le moyenâge jusqu'à la fin du XVIIIème siècle. Floury-Paris. 2 Bände.

Die Geschichte der Goldschmiedekunst wird erst ganz allmählich aufgehellt. Daß es erst in so später Zeit geschieht, ist eigentlich verwunderlich. Jedenfalls ist gerade die Erforschung der französischen Goldschmiedekunst von großer Bedeutung, denn diese beherrschte besonders im Mittelalter den ganzen europäischen Markt mit den reizvollen Arbeiten von Limoges und verwandten Schulen, und auch die Beeinflussung durch französische Vorbilder ist in Deutschland, Italien, Spanien und anderen Ländern außerordentlich groß gewesen. Interessant ist die Fortentwicklung von der Gotik zur Renaissance, und von dieser über Barock und Rokoko zum Klassizismus. Es ist bedauerlich, daß gerade in Frankreich, das im Mittelalter und in der Renaissance blühende Kunstschmiedeschulen hatte, so viel Material durch die Bürger- und Religionskriege untergegangen ist. Immerhin ist aber noch genügend vorhanden, um an Hand von Urkunden und Arbeiten die Entwicklung zu verfolgen. Die Illustrationen geben einen klaren Einblick in die Techniken, die am meisten gebraucht worden sind, die auch im Text ausführlich beschrieben werden, so daß das Werk in zweifacher Hinsicht wertvoll erscheint. Einerseits kunstgeschichtlich, andrerseits auch für den schaffenden Goldschmied, der Anleitung und Anregung genug findet. Angelo Lipinsky

Kleine Mitteilungen

Dreßlers Kunsthandbuch. Im Frühjahr 1928 wird mit Unterstützung des Reichsministeriums des Innern, der Preußischen Ministerien für Wissenschaft, Kunst- und Volksbildung und für Handel und Gewerbe, des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, des Sächsischen Ministeriums des Innern, des Württembergischen Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens u. a. eine neue Ausgabe dieses einzigen authentischen literarischen Hilfsmittels für alle, die von Amts und Berufs wegen oder zur Bereicherung ihrer Personalkenntnisse über Kunst und Künstler einen Wegweiser suchen oder ein Bindeglied zu ihnen brauchen, erscheinen. Umgehende Beantwortung der zum Versand gelangenden Aufnahmekarten ist ein der Allgemeinheit zu leistender Dienst. Zuschriften sind an den Herausgeber Maler Architekt Willy O. Dreßler, Berlin W 30, Rosenheimer Straße 34, zu richten.

Anmerkung der Redaktion: Wir bitten die christlichen Künstler, ihre Adressen diesem Handbuch mitzuteilen, weil selbst für Unterrichtete ihre Anschriften sehr schwer zu erreichen sind.

BITTE AN UNSERE LESER

Unsere Leser, besonders die Künstler und Geistlichen unter ihnen bitten wir, uns ständig auf wertvolle Arbeiten des christlichen Kunstgewerbes möglichst mit Photographien hinzuweisen. Wie wir das »Krippenheft« und nun dieses vorliegende »Heft der kirchlichen Geräte« gebracht, planen wir demnächst ein »Paramentenheft«, dem Glasfenster, kirchliche Möbel usw. folgen sollen. Es ist uns nicht möglich, allein die ganze Entwicklung im deutschen Kulturgebiet zu überschauen, wenn wir nicht von allen Seiten unterstützt und unterrichtet werden. Es handelt sich allerdings für uns nur um neue, selbständige, handwerklich wie künstlerisch hochwertige Arbeiten eigener persönlicher Prägung. In der jetzigen Weihnachtszeit ersuchen wir, uns wertvolle Künstlerkrippen, die wir noch nicht gebracht, zu benennen.

Die Redaktion

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





JOHANNES HUGENTOBLER-ST. GALLEN
AUFERSTEHUNG
WANDBILD IN DER PFARRKIRCHE MELS
(KANTON ST. GALLEN)



ALFONS MAGG-ZÜRICH: PIETA. TYMPANON AN DER ANTONIUSKIRCHE ZU ZÜRICH

CHRISTLICHE KUNST IN DER SCHWEIZ

Von LINUS BIRCHLER

Bis vor einem Jahrhundert hatte in der Schweiz der katholische Landesteil durchaus die Führung auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Man bekannte sich stets unbedenklich zur jeweiligen künstlerischen Gegenwart. Das bezeichnendste Beispiel ist Einsiedlen: Mit großartiger Rücksichtslosigkeit hat zu Beginn des 18. Jahrhunderts Caspar Mosbrugger den alten, durch die Verehrung der Jahrhunderte besonders ehrwürdig gewordenen Bau bis zum letzten Stein niedergelegt, eine malerische Folge zweier Kirchen, Höfe und Höfchen, einen Kreuzgang, Kapellen und Erker; nichts vom Alten blieb erhalten (außer der Gnadenkapelle), und in harter Symmetrie erstand das mächtige Klosterviereck, das mit seinem Verzicht auf jeglichen Außenschmuck den damaligen Leuten als unsäglich nüchtern erscheinen mußte. Die größten Virtuosen des barocken Gesamtkunstwerkes, die bayerischen Brüder Asam, wurden berufen, um das als Raumfolge erstaunlich kühne Kirchenschiff mit ihren Fresken, Statuen und Dekorationen in seiner Wirkung zu steigern. Als man 1815 die 1798 von den Franzosen niedergelegte Gnadenkapelle neu aufbaute, dachte niemand daran, sie in barocken Formen zu halten, sondern man gab ihr eine strenge, nüchterne, klassizistische Gestalt. Die Franzosen hatten auch eine der mächtig bewegten barocken Frauengestalten J. B. Babels hinter dem Hochaltar herabgeworfen; man setzte an ihre Stelle keine barock nachempfundene Figur, sondern eine knappe »griechische« Statue. — Entlegene Bergdörflein wollten nicht hinter der Zeit zurückstehen; im weltverlorenen Muotatal ließen sich die Bauern eine Kirche bauen, die das Thema der freien Raumfolge eigenartig und kühn abwandelt.

Heute läßt sich die Lage der Kunst in der katholischen Schweiz kurz so präzisieren: sie hat keine zwanzig Maler und Bildhauer, die vor einer zeitgenössischen Jury bestehen könnten[1]). Man hat bei uns, von wenigen Einzelheiten abgesehen, so ziemlich alles ver-

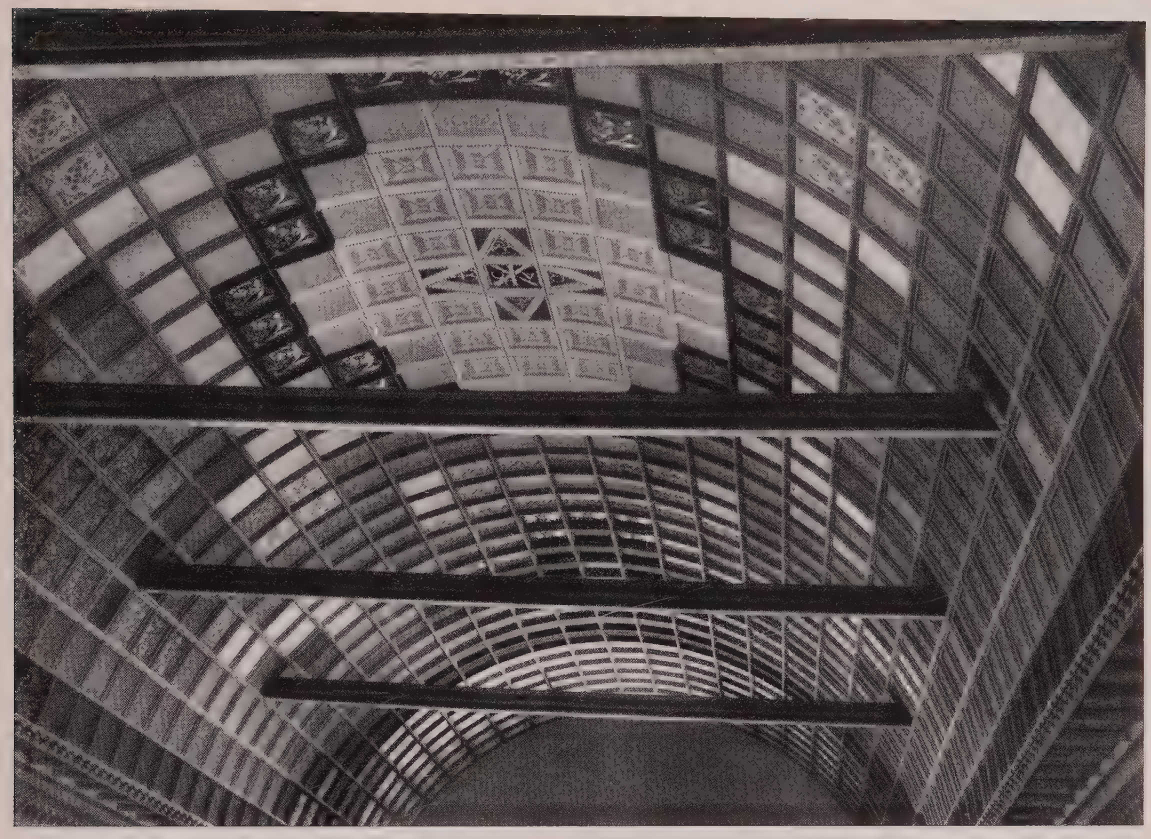
[1]) Ähnliches gilt auch von anderen Kunstzweigen. Die katholische Schweiz hat keine fünf Komponisten aufzuweisen, die für die Schweizer Tonkünstlerfeste ernsthaft in Betracht kommen.



EDUARD ZIMMERMANN: GRABRELIEF. BRONZE

schlafen, was das letzte Jahrhundert uns an künstlerischen Gedanken brachte: Böcklins Phantastik und brennende Farben, den Impressionismus, Hodlers Eurhythmie und architektonische Organisierung der Fläche, die Gedanken des Werkbundes und, das Fruchtbarste von allem, die Synthese von Welsch und Alemannisch. Es handelt sich also beim Kunstschaffen der jungen katholischen Schweiz nicht um den natürlichen und berechtigten Gegensatz zweier Generationen, sondern die Auffassung und die Wünsche des Publikums stehen um mehrere Generationen hinter dem Wollen der Gegenwart zurück.

Die Gründe für das seltsame Versagen des Kultur- und Kunstbewußtseins der katholischen Schweiz sind mannigfaltig. Als Hauptentschuldigung pflegt man die politischen Kämpfe des letzten Jahrhunderts anzuführen, vor allem den Sonderbundskrieg und den Kulturkampf. Aber viel größere, wichtigere und längere Kämpfe haben die Kunst nicht nur nicht gelähmt, sondern sie geradezu befeuert. Aus den religiösen Kämpfen von Byzanz stieg die wohl erhabenste christliche Kunst, die der Zentralbauten und der Mosaiken. Die Gegenreformation schuf den wesenhaft katholischen Stil des Barock. Der Sonderbundskrieg hat die katholische Schweiz nicht stärker isoliert, als die Reformation es schon getan hatte. Die politische Führung und die Finanzmacht war schon lange vor dem Sonderbund an protestantische Kantone übergegangen, so daß man auch dies nicht als entscheidenden Grund für das Zurückbleiben der katholischen Teile ins Treffen führen kann. Wohl aber hatte seit der Niederlage der katholischen Kantone eine wahre Furcht vor allem Neuen die führenden Geister der katholischen Schweiz ergriffen und führte zur völligen Ablehnung der künstlerischen Gegenwart. Man empfand das Bedürfnis nach einer Art Dogmatisierung der Kunst. Das romantisch rückblickende Kunstschaffen entsprach dem vor allem in den katholischen Kantonen entwickelten historischen Sinn. All diese Gründe lassen es begreiflich erscheinen, daß man bei uns Gotik und Romantik länger und inbrünstiger »aufsagte« als anderswo. — Erst im Laufe des letzten Jahrhunderts begannen sich zudem die demokratischen Gedanken restlos auszuwirken. Vorher war der Staat ständisch geschichtet, und die herrschende Oberklasse konnte ihrem Kunstbedürfnis nachleben, ohne stets auf den Beifall oder die Kritisiersucht der breiten Massen



FERNAND DUMAS-ROMONT UND ALEXANDRE CINGRIA-LOCARNO: DECKE DER PFARRKIRCHE VON ECHARLENS, KANTON FREIBURG

Rücksicht nehmen zu müssen. Reine Demokratie jedoch ist im Wesen kunstfeindlich. Die Majorität bedeutet in Kunstdingen die Herrschaft des Mittelmäßigen. Seit dem letzten Jahrhundert wurde die Kunst bei uns durchaus auf den »kleinen Mann« eingestellt; geistig durfte sie zudem nicht über die Rolle des Gehilfen der Katechese hinauswachsen.

Für die religiöse Malerei verhängnisvoll wurde die Persönlichkeit des Unterwaldner Malers Melchior Paul von Deschwanden (1811—1881), der als später Nazarener zu bezeichnen ist. Von Haus aus besaß er ein entwickeltes Gefühl für Komposition und für den Ausdruck zarter, schwärmerischer Empfindung. Aber diese seine Gaben stellte er, wie einst Perugino, in den Dienst einer geradezu trostlosen, wenn auch fromm gemeinten Vielmalerei. Sein Biograph, Dr. P. Albert Kuhn, schätzt, ohne hoch zu greifen, die Zahl der Bilder, die Deschwanden 1840—1880 malte, auf zweitausend. Mit geradezu unfaßbarer Bedenkenlosigkeit ersetzte Deschwanden Hunderte von teilweise ausgezeichneten Altarbildern durch eigene Schöpfungen. Es gibt kaum eine ältere Kirche der Schweiz, die nicht ein oder mehrere Bilder von seiner Hand besitzt, die teilweise unglaublich schnell, in wenigen Tagen oder sogar Stunden heruntergemalt wurden. — Deschwandens Gestalten mit ihrer glatten, unpersönlichen Süßigkeit und unbewußten Erotik entsprachen der Sehnsucht der breiten Masse nach zarter Modellierung, weichen Gesichtsovalen, schwärmerisch gesenkten oder geöffneten großen Augen, so daß sie zum Schönheitsideal der katholischen Schweiz geworden sind. Geradezu weibisch sind die Gesichtstypen; Deschwandens Aloisius-, Wendelin- und Kostkaköpfe lassen sich mit etwas mehr Lockenfülle ohne weiteres in Mädchenköpfe verwandeln. Nie hat in der katholischen Schweiz und weit darüber hinaus auch im protestantischen Landesteil ein Schweizer Maler ein derart begeistertes Echo gefunden, wie Deschwanden. Seine Schüler haben seine Malweise teilweise bis in die Gegenwart hineingetragen. Nach Deschwandens Tod wurde vielfältig versucht, seinen Stil mit anderen Prinzipien zu verbinden; so tat dies zum Beispiel der Einsiedler Malermönch P. Rudolf Blättler, der Beuronisches zu verarbeiten



FERNAND DUMAS-ROMONT: KIRCHENPROJEKT MIT GLASDECKE

unternahm[1]). Die Plastik verfiel im letzten Jahrhundert fast völlig der Verindustrialisierung der »Kunstanstalten«.

In der Architektur regierten die historischen Stile teilweise bis in die neueste Zeit hinein. Der letzte Träger des architektonischen Historizismus war der 1927 verstorbene August Hardegger, der über 60 Kirchenbauten entworfen und ausgeführt hat. Der Schwyzer Architekt Josef Steiner stützt seine meist romanisch gehaltenen Kirchenbauten auf den Kanon der Beuroner. Der dritte dieser meistbeschäftigten, gewissermaßen offiziellen Kirchenarchitekten, Adolf Gaudy, verbindet meist barocke Baugedanken mit modernen Dekorationsformen. — Ein unglückliches Kapitel bilden die Restaurierungen. Da man die im Wesen dynamische Art des Barock meist nicht begriff, hat man bei Restaurierungen durch planloses Dekorieren (Ornamentieren von glatten Pfeilern, Vergoldung von Stukkaturen, Aufmalen von Ornamenten usw.) wertvolles altes Kunstgut verdorben. Ich kenne keine zehn renovierten Barockkirchen der Schweiz, die nicht durch derartige Eingriffe aufs schwerste beeinträchtigt wurden.

Fritz Kunz (geb. 1868 in Einsiedeln) war der erste, der es seit 1900 unternahm, der katholischen schweizerischen Kirchenkunst Impulse aus der damaligen Gegenwart zuzuführen, Impressionistisches in seinem reizvollen Franziskus-Zyklus, frei verwertete Elemente der byzantinischen Kunst in der Zürcher Liebfrauenkirche, klug verarbeitete Anregungen Hodlers in seinem Wandbild in Wil, und großzügig dekorative Haltung in seinen späteren Kirchenausmalungen. Eine Weiterentwicklung im Sinne der Verstärkung des religiösen Ausdruckes erfolgte leider nicht; die Kunst seiner letzten Jahre wächst nirgends über das dekorativ Illustrierende hinaus.

In prachtvoller Gelassenheit hat der Bildhauer Eduard Zimmermann (geb. 1872 in Stans), der bedeutendste Plastiker der katholischen Schweiz, seinen Stil inmitten der Kunstkämpfe gewahrt und geläutert. Sein Thema ist der ruhige, edle Menschenkörper. Nur selten hat er religiöse Werke geschaffen. Erdnahes und der Zauber der Antike klingen durch alle Gehaltenheit des Ausdruckes hindurch (Abb. S. 130).

Professor Karl Moser in Zürich, der bedeutendste Baumeister und wichtigste Architekturlehrer der Schweiz, hat die entscheidenden Kirchenbauten unseres Landes geschaffen. Beweglich und anpassungsfähig, wußte er seine Kirchen stets derart in die Zeitströmungen hineinzustellen, daß sie jeweilen zeitgenössisch wirkten, aber darüber hinaus doch einen starken Schuß von Persönlichem und zugleich Überzeitlichem erhielten. Die wichtigsten seien genannt: die Zuger Michaelskirche und die Luzerner Pauluskirche, beide in moderner Gotik, die leise mit dem Jugendstil liebäugelt; die romanisierenden protestantischen Pauluskirchen von Basel und Bern; die höchst bedeutsame, von romanischen Baugedanken ausgehende Antoniuskirche in Zürich; die kleine, an süddeutsche Barockhallen anknüpfende Josephskirche in Zürich; die klassizistisch knappe protestantische Kirche

[1]) Vgl. Dr. P. Albert Kuhn: »P. Rudolf Blättler, ein moderner Fiesole«.



GINO SEVERINI-LA ROCHE: ABENDMAHL
WANDFRESKO IN DER PFARRKIRCHE ZU SEMSALES (KANTON FREIBURG)

in Fluntern/Zürich und schließlich die programmatisch außerordentlich wichtige Antoniuskirche in Basel, von der unten noch die Rede sein soll.

Eine wirkliche Bewegung für prinzipielle Erneuerung der christlichen Kunst brach in der Westschweiz hervor. Ihr anerkannter Führer war und ist noch heute Alexandre Cingria, der in Genf lebende Maler, Mosaizist, Glasmaler und Schriftsteller. Um Cingrias höchst vitale Persönlichkeit hatte sich ein Kreis religiös gerichteter Künstler gesammelt, der sich 1919 in Genf zu den »Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice« zusammenschloß. Schon vorher, 1917, hatte Cingria seine temperamentvollen und originellen Vorträge in einem Buche herausgegeben unter dem Titel »La décadence de l'art sacré«. Wenn die Westschweiz heute im Gebiete der Kirchenkunst (mit Ausnahme der Architektur) der deutschen katholischen Schweiz überlegen ist, so ist dies durchaus der Aktivität dieser Künstlergruppe und ihres Führers zu verdanken. Das Büchlein über den Verfall der kirchlichen Kunst ist vor einigen Monaten deutsch erschienen, mit einer Einleitung von Paul Claudel [1]). Wie aktuell es heute noch für die deutsche Schweiz ist, möge nachfolgende Stelle

[1]) A. Cingria, »Der Verfall der kirchlichen Kunst«. Übersetzt von L. Birchler. Mit einem Vorwort von Paul Claudel und einer Einleitung des Übersetzers. Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg. Vgl. die Besprechung S. 93.

aus einem katholischen Schweizer Blatte zeigen[1]: »Ist es nicht eine Schmach für uns, daß ein Buch geschrieben werden konnte: ‚Der Verfall der kirchlichen Kunst?‘ Daß es zehn Jahre nach seinem Erscheinen ins Deutsche übersetzt werden konnte, daß es nicht wenigstens in diesen zehn Jahren überholt, veraltet, überflüssig, durch die Tat widerlegt wurde?«

In der deutschen katholischen Schweiz erwachte man später. Einzelne moderner gerichtete Werke begannen die Öffentlichkeit zu erregen; da und dort entbrannten in der katholischen Presse leidenschaftliche Kämpfe. So war man unter anderm drauf und dran, das Auferstehungsbild, das der an innerer Unbedingtheit und Leidenschaftlichkeit Cingria ebenbürtige Johannes Hugentobler in der Pfarrkirche von Mels geschaffen hatte, auf Wunsch einflußreicher Stimmen zuzudecken (vgl. Kunstbeilage). Die Aufregung gegen alles, was vom offiziellen Kanon der Kirchenschönheit abwich, ging so weit, daß eine illustrierte katholische Zeitschrift Drohbriefe gegen die Wiedergabe des »modernen Schundes« bekam, als sie — ein Fresko Fra Angelicos aus einer der Zellen von S. Marco reproduziert hatte......[2]) Allmählich jedoch kamen die Freunde der christlichen Kunst in nähere Beziehung, und ihre Bemühungen nahmen Gestalt an, als Landammann Hans von Matt, der Präsident des Schweizerischen katholischen Volksvereins, den Plan entwickelte, den Schweizerischen Katholikentag 1924 in Basel mit einer großen Ausstellung christlicher Kunst zu verbinden. West- und Deutschschweizer wirkten vereint zusammen; die Ausstellung dauerte vom 26. Juli bis zum 31. August 1924 in zwei getrennten Abteilungen, die freie Kunst in der Basler Kunsthalle, die dekorative und angewandte Kunst im Gewerbemuseum. Die Aufnahme der Ausstellung war, wie zu erwarten, eine zwiespältige. Während Prof. H. Reiners (damals in Bonn, nun in Freiburg in der Schweiz) in einem Referat der »Kölnischen Volkszeitung« fand, die Ausstellung mache durchaus einen gemäßigten, zahmen Eindruck (in vielem Süßlichen, das ihn »bei dem kraftvollen Schweizervolke besonders verwunderte«, sehe man »ungesunde französische Einflüsse«), fand vor allem die kleine Presse der katholischen Schweiz die Ausstellung ultramodern, brutal und roh. Die großen katholischen Blätter der Schweiz besprachen die Ausstellung ruhiger und zur Hauptsache entschieden günstig. Mit der Ausstellung war eine Reihe von Wettbewerben für kirchliche Hauskunst verbunden. Leider haben sich diese praktisch nicht ausgewirkt, und die katholische Hauskunst steht noch immer im Zeichen schlimmster Mittelmäßigkeit[3]). Nur der erste Preis im Wettbewerb für ein Einsiedler-Wallfahrtszeichen wurde nachträglich ausgeführt und in den Handel gebracht, die Medaille von Willi Schwerzmann in Minusio, die nun Einsiedlen als offizielle Wallfahrtsmedaille dient, aber leider bis jetzt nur bei den deutschen Pilgern größern Anklang gefunden hat.

Schon vor der Ausstellung in Basel war der Gedanke aufgetaucht, eine allgemein schweizerische Gesellschaft für christliche Kunst zu gründen. 1925 entstand die »Societas Sancti Lucae« (S. S. L.), die im Anschluß an jene katholischen Genfer Pioniere des »Groupe de S. Luc et S. Maurice« bestrebt ist, in enger Fühlung mit Theologie, Liturgie und Klerus der Kirchenkunst Leben und Geist zuzuführen. Die alljährliche Generalversammlung findet am St.-Lukas-Tage statt. Dieses Jahr konnte eine erste Jahresgabe versandt werden, ein Weihwasserbecken des St. Galler Plastikers Josef Büßer. Präsident der Gesellschaft ist seit ihrer Gründung der um die neuere christliche Kunst der Schweiz besonders verdiente Pfarrherr von Meggen (Kt. Luzern), A. Süß. Die Gesellschaft hat gegen vielfältiges Mißverstehen, ja geradezu gegen Verdächtigungen zu kämpfen. Sie breitet trotzdem, langsam aber stetig, ihr Wirkungsfeld aus. Von ihrem Jahrbuch Ars Sacra liegt der zweite Jahrgang vor[4]).

Die allgemeine Lage der neuern christlichen Kunst in der Schweiz ist diese: In der Westschweiz hat die Bewegung einen mächtigen Förderer in der Person des höchst kunstverständigen Bischofs von Genf, Lausanne und Freiburg, Msgr. Marius Besson, eines anerkannten Facharchäologen. Ihm vor allem ist es zu danken, wenn zwei kleine Bauerndörfer des Kantons Freiburg heute Kirchen besitzen, die den Gedanken des Gesamtkunstwerkes, in dem alle Künste zusammenwirken, so verwirklichen, wie es in der

[1]) »Aargauer Volksblatt«, Baden, 30. November 1927. — [2]) Man sollte einmal eine ganze Nummer einer Zeitschrift mit alten Bildern, Miniaturen usw. füllen und darunter fingierte Namen moderner Künstler setzen. Das Geschrei gewisser Leute wäre wohl der Gipfel des Komischen. Anmerkung der Redaktion. — [3]) Gefährlicher als der offenbare Kitsch sind bei uns die »bessern Devotionalien«, die französischen Onyxtäfelein usw., die der »gute Bürger« kauft. — [4]) Vgl. die Besprechungen in »Die christliche Kunst« XXIII (1926/27), S. 131 und im laufenden Jahrgang, S. 125.



GINO SEVERINI-LA ROCHE: HL. FAMILIE
WANDFRESKO IN DER PFARRKIRCHE ZU SEMSALES (KT. FREIBURG)



MLLE. FAVRE-BULLE-MORGES: LEDEREINBAND EINES MISSALE

katholischen Schweiz seit dem Barock nicht mehr geschehen ist. Ein wahres Zentrum christlicher Kunst ist Genf mit seinen katholischen Kirchen. Einen wichtigen Platz nimmt auch die uralte Augustinerabtei St. Maurice im Wallis ein, vor allem dank ihrem Abte Msgr. Joseph Mariétan. Mittelpunkte der religiösen Kunsttätigkeit der deutschen katholischen Schweiz sind Basel und Luzern, dort vor allem dank der Regsamkeit von Robert Heß, dem Sekretär der Societas, von † Dekan Weber und Pfarrer von Hornstein (an der neuen St.-Antonius-Kirche), in Luzern durch den Einfluß von Pfarrer Süß im nahen Meggen. In der übrigen katholischen Schweiz hat die zeitgenössische katholische Kunst nur da und dort vereinzelt Gastrecht gefunden, da, wo Pfarrherren die Bewegung verständnisvoll unterstützten. Genannt sei etwa Schwyz, wo unter Dekan Odermatt zwei kleine Kapellen neben der Pfarrkirche außerordentlich glücklich restauriert wurden, unter Zuzug von Künstlern der SSL.: Ölberg von Hans von Matt, Scheiben von Lothar Albert und Albert Hinter.

Es sei versucht die Eigenart der westschweizerischen und der deutschschweizerischen religiösen Kunst kurz in Worte zu fassen. Was man bei den allgemeinen schweizerischen Kunstausstellungen seit Jahren beobachtet, gilt auch hier: die Westschweiz wirkt in der Malerei durchaus geschlossener, klarer und überzeugender. Auch die westschweizerische Kirchenkunst wahrt stets die nachbarlateinische Formkraft und Limpidezza; expressionistische Übersteigerung liegt ihr nicht, sie ist stets voll Gehaltenheit (was man mittelhochdeutsch die »maasze« nennt). Dabei überrascht sie durch sinnenfreudige Vitalität. Der Charakter des Landes und die Rassenkreuzung haben der westschweizerischen Kunst indessen unbewußt so viel Herberes, gelegentlich sogar Härteres zugeführt, daß man sie durchaus als etwas westschweizerisch Eigenständiges empfindet, als »art romand«, nicht »art français«. Als rassemäßig französisch wird der Franzose höchstens die Malereien von Jean-Louis Gampert und Georges de Traz ansprechen. Gleich den Dichtungen des großen Waadtländers C. F. Ramuz wird die religiöse Kunst der katholischen Westschweiz in Frankreich irgendwie als anders geartet hingenommen. Hodlers Kunst hat (das gilt auch von der deutschen Schweiz) keine Epigonen gezüchtet. Die hohe farbige Kultur der westschweizerischen Kirchenmalerei mag eher mit Hodlers Antipoden, Vautier, Barraud und A. Blanchet zusammenhängen. Ganz eigenartig versprengt wirkt die phantastische Kunst Cingrias. Die Kunst der Westschweiz ist Städtekunst; sie ist mit der Volkskunst nirgends verwachsen, mit Ausnahme der Bauten von F. Dumas.

Der deutsche Expressionismus, der die französische Schweiz kaum gestreift hat (Picasso, Henri-Matisse und Maillol blieben auch zur Zeit des Expressionismus richtungweisend für die Westschweiz), warf kräftige Wellen in der Kunst der deutschen Schweiz, und auch die Ars sacra kostete seinen Gewinn und seine Nachteile: formale und geistige Konzentration, aber auch Übersteigerung und Zuspitzung. Die religiösen Künstler der deutschen katholischen Schweiz sind über das ganze Gebiet verstreut; ihr Schaffen lehnt sich gelegentlich deutlich an Volkskunst und Lokales an. Während die Westschweizer ihren Studien nur in lateinischen Ländern oblagen und Deutschland meist erst als gereifte, selbständige Künstler kennenlernten, haben die jungen religiösen Künstler der deutschen Schweiz in Deutschland und auch in Paris gelernt, sind also vielfach recht



JEAN LOUIS GAMPERT-GENF: APSISFRESKO IN DER PFARRKIRCHE ZU CORSIER
(KANTON GENF)





ALEXANDRE CINGRIA-LOCARNO: GLASFENSTER IN ST. PAUL IN GENF

VERKAUF JOSEPHS —
JOSEPH IN ÄGYPTEN

JAKOB MIT SEINEN HERDEN —
JAKOB MIT DEM ENGEL RINGEND



ALEXANDRE CINGRIA-LOCARNO: DIE ERSCHEINUNG
DES HL. HERZENS JESU. GEMÄLDE



ALEXANDRE CINGRIA-LOCARNO: DAS GOLDENE TOR
GLASGEMÄLDE IN DER TAUFKAPELLE VON SEMSALES (KT. FREIBURG)



FRANÇOIS BAUD-FREIBURG:
HL. MARKUS. STEIN
KANZELRELIEF IN SEMSALES



MARCEL FEUILLAT-GENF: TABERNAKEL-
TÜRE IN CORSIER (KT. GENF)

kosmopolitisch geworden. Das Alemannisch-Grüblerische tritt nicht sonderlich in Erscheinung; expressionistische Gestaltung wird nur noch gelegentlich versucht. Das Streben nach Abstrahierung und Typisierung ist bei den Deutschschweizern stärker als bei den welschen Freunden. Die gewissermaßen naive Selbstverständlichkeit, mit der der Lateiner Formprobleme löst, liegt nur wenigen der Deutschschweizer; man experimentiert da recht viel und scheut das Problematische nicht. Im Verhältnis Welsch zu Alemannisch war der deutsche Landesteil durchaus der empfangende, nicht der gebende Partner. Entschieden überlegen zeigt sich die deutschschweizerische Kirchenarchitektur.

Wer einen Eindruck von der katholischen Kirchenkunst der Westschweiz erhalten will, muß Genf, St. Maurice und die Gruyère besuchen. In Genf besitzt die neugotische Kirche Notre Dame eine Reihe höchst wichtiger Glasgemälde von Alexandre Cingria, von seinem frühesten bis zu seinem letzten Stil, so daß sich hier die Entwicklung seiner Ausdrucksformen, vom Gebundenen bis zu immer größerer Lockerung leicht ablesen läßt. Daneben finden sich auch Fenster von Maurice Denis, dem Pariser Meister. An Pfeilern und auf Altären finden sich Statuen von François Baud. Hölzerne polychromierte und vergoldete Leuchter hat Marcel Feuillat für die Altäre geschaffen. Die Sakristei birgt wertvolle Paramente von Frau Marguerite Naville. — Die St. Pauls-Kirche hat der Genfer Architekt Adolf Guyonnet als freiromanische Basilika erbaut. Die Apsis hat 1916 Mauriee Denis mit einem mächtigen Wandbild (auf Leinwand) ausgemalt, das Schiff der Kirche mit Christus und den zwölf Aposteln. Das Ganze wirkt seltsam theatralisch, wie ein Bühnenbild. Auf den halben Tonnen der Seitenschiffe hat Georges de Traz in Wachsmalerei das Leben des Apostels Paulus geschildert. Der Taufstein mit seinem Mosaik der Taufe Christi ist von Maurice Denis. Wichtig sind die Glasgemälde. Die vierzehn Hochfenster hat Maurice Denis mit Darstellungen von Heiligen geziert. Die Fenster der Seitenschiffe sind von Maurice Denis (1920), Marcel Poncet, Brunner und Cingria (der hl. Pfarrer von Ars). Auf der Orgelempore finden



MARGUERITE NAVILLE-GENF: GESTICKTE KIRCHENFAHNE
GRABLEGUNG CHRISTI



GEORGETTE BOURGEOIS-GENF: MUTTERGOTTES MIT ENGEL
BATIK-WANDBEHANG



K. MOSER, G. DOPPLER & SOHN, BASEL:
ST. ANTONIUSKIRCHE IN BASEL: INNERES. EISENBETON

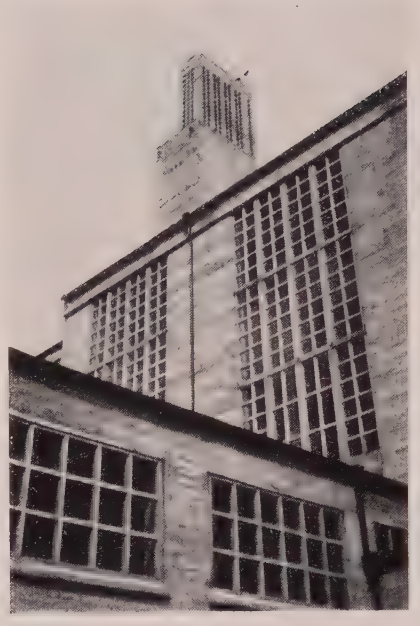




K. MOSER, G. DOPPLER & SOHN, BASEL: ST. ANTONIUSKIRCHE IN BASEL. ZWEI AUSSENANSICHTEN, EISENBETON

sich drei weitere Fenster von Marcel Poncet. Die Vorhalle erhielt 1926 zwei Fenster von Cingria (Abbild. S. 138). — Einige der Landkirchen des Kantons verdienen ebenfalls einen Besuch. Die Chorwand des Kirchleins von Hermance hat Stierlin mit einem etwas spielerischen hl. Georg ausgemalt. Das Kirchlein von Corsier hat Guyonnet vor einigen Jahren restauriert. Das Chor hat Jean-Louis Gampert 1925/26 ausgemalt (Abb. S. 137); Tabernakel und Altarkreuz schuf Marcel Feuillat.

Die seit der Reformation kalvinische Kathedrale von Lausanne erhielt vor kurzem ein Glasgemälde von Poncet. In der reformierten Kirche St. François findet sich in der Sebastiankapelle ein Fenster von Cingria. Verschiedene reformierte Landkirchen verdienen Beachtung um ihrer modernen Ausmalung willen. Genannt sei vor allem Arnex bei Orbe, mit originellen Darstellungen biblischer Gleichnisse (ins moderne Waadtland versetzt, aber ohne genrehafte Züge à la Uhde, sondern schön konzentriert) von Charles Clément. Ein prächtiges Beispiel, wie Altes und durchaus Modernes zusammengehen können, gibt die uralte Abtei St. Maurice. In der ehrwürdigen gotischen Kirche umschließt der barocke Altar ein großes Mosaik von Maurice Denis. Im berühmten Kirchenschatz der Kirche findet man neben wunderbaren merowingischen Reliquientruhen, neben einem geradezu unfaßbar herrlichen sassanidischen Goldkrug mit Email, neben romanischen und gotischen Arbeiten einen Bischofsstab des jungen Genfer Goldschmiedes Marcel Feuillat; derselbe Künstler hat auch für einen Brief des hl. Ludwig einen Rahmen geschaffen. Unter der Kirche liegt eine Ringkrypta des 6. Jahrhunderts. Die über tausendjährige Tradition hat nicht gehindert, daß man den Bau einer Studentenkapelle ruhig einem modern gerichteten Architekten anvertraute, dem Genfer Adolf Guyonnet. Der ganz junge Waadtländer Gaston Faravel, ein Schüler von Auberjonois wurde mit der Ausmalung betraut. Die Fenster hat Marcel Poncet mit kleinen Glasgemälden in Gelb und Schwarz geschlossen. Die dekorativen Skulpturen schuf die Genfer Bildhauerin Marie David.



K. MOSER, G. DOPPLER & SOHN
BLICK ÜBER TAUFKAPELLE Z. TURM
DER ST. ANTONIUSKIRCHE
(DYNAMIK DES AUFBAUES)

Die stärksten Leistungen der westschweizerischen Kirchenkunst finden sich in zwei kleinen Dörfern des Kantons Freiburg, wo der Architekt Fernand Dumas einen ganzen Stab moderner religiöser Künstler zugezogen hat, um die Kirchen einheitlich zu gestalten. In Echarlens grüßt auf dem Vorplatz eine Mariensäule mit Statue von François Baud, der uns auch im Innern wieder begegnet. Die Decke des Innern, eine Tonne mit über tausend einfachen Kassetten, hat Cingria phantastisch bunt dekoriert (Abb. S. 131); von ihm ist die farbige Gesamthaltung des Raumes entworfen. Er ist hier auch mit Glasgemälden vertreten. Für die Pfarrkirche von Semsales hat Dumas als den Wichtigsten Gino Severini aufgeboten. Severini bestimmte die Farben des Innern und das dekorative Schema und malte die weiter unter genannten Wandbilder. Außen über dem Hauptportal schuf er in Keramik eine große Kreuzigung. Von Cingria sind die Scheiben der Taufkapelle, die zu seinen allerbesten Werken gehören, sowie die Mosaiken des Altars der Marienkapelle. Von Marcel Feuillat in Genf stammen die ganz köstlichen Altarleuchter, das Altarkreuz und die Tabernakeltüren. Die Sakristei birgt ausgezeichnete moderne Paramente, darunter ein höchst reizvolles Retabel in Wollstickerei von Marguerite Naville.

In der deutschen katholischen Schweiz ist bis jetzt erst ein Beispiel für ein derartiges Zusammenarbeiten der Künste zu nennen, Karl Mosers Betonkirche St. Antonius in Basel. Während der reformierte Kirchenbau und seine Ausstattung in der Schweiz bis ins 18. Jahrhundert künstlerisch unbedeutend war (mit Ausnahme der Berner Heiliggeistkirche und der Kirche von Horgen), besitzt die reformierte deutsche Schweiz jetzt eine Reihe von Kirchen, die von neuzeitlich gerichteten Architekten erbaut und nach





HANS STOCKER-BASEL
DER JESUSKNABE ERSCHEINT DEM H. ANTONIUS

OTTO STAIGER-BASEL
PIETA

GLASFENSTER IN DER ST. ANTONIUSKIRCHE BASEL



HANS STOCKER-BASEL: ST. WENDELINS ABSCHIED
FRESKO IN MÖHLIN (KANTON AARGAU)

einheitlichem Plane von modernen Schweizer Künstlern ausgestattet wurden. Die wichtigsten seien genannt. In Zürich hat sich ein neuer Typus entwickelt, das Kirchgemeindehaus in Verbindung mit der Kirche. Das Zwinglihaus Wiedikon-Zürich, von den Architekten Gebrüder Bräm erbaut, hat seinen Predigtraum von Hermann Huber und Paul Bodmer mit Fresken ausmalen lassen. Im von den Architekten Kündig und Oetiker erbauten Bullingerhaus Außersihl-Zürich hat Jakob Gubler die Kirche ausgemalt. Paul Zehnder hat die Winterthurer Stadtkirche ausgemalt, und Augusto Giacometti hat ihre Chorfenster geschaffen. Emil Schäfer baute die protestantischen Kirchen von Dietikon und Wohlen, bei deren Ausstattungen moderne Künstler zugezogen wurden. In Wiesendangen hat die orthodox protestantische Gesinnung eine Kunstbarbarei auf dem Gewissen: wichtige spätgotische Fresken wurden böswillig beschädigt und mußten wieder zugedeckt werden; immerhin erhielt die Kirche bei diesem Anlaß gute moderne Fenster von Giuseppe Scartezzini. In Bern hat Karl Indermühle die Friedenskirche erbaut, deren einheitliche Ausstattung Beachtung verdient. Der Luzerner Architekt Armin Meili ist der Erbauer der neuen protestantischen Kirche von Solothurn und der protestantischen Kirche von Wolhusen; letztere hat August Babberger aus Karlsruhe ausgemalt. Arbon besitzt eine gute protestantische Kirche von Klauser und Streit; Fred Stauffer hat sie ausgemalt und Jakob Brüllmann aus Stuttgart mit Plastiken geziert. Dem bedeutendsten Glasmaler der deutschen Schweiz, Augusto Giacometti, begegnen wir öfters in protestantischen Kirchen, außer in Winterthur z. B. in Küblis und in der protestantischen St.-Martins-Kirche in Chur. — Auf katholischer Seite steht dieser umfangreichen durchaus modernen Tätigkeit in der deutschen Schweiz erst ein Kunstwerk gegenüber, die Basler St.-Antonius-Kirche.

Doch nun seien die wichtigsten Künstler der katholischen Schweiz genannt Die Westschweiz möge auch hier vorangehen.





AUGUST WANNER-ST. GALLEN

HL. JOSEPH — HL. MARIA

SEITENALTARBILDER IN DEGERSHEIM



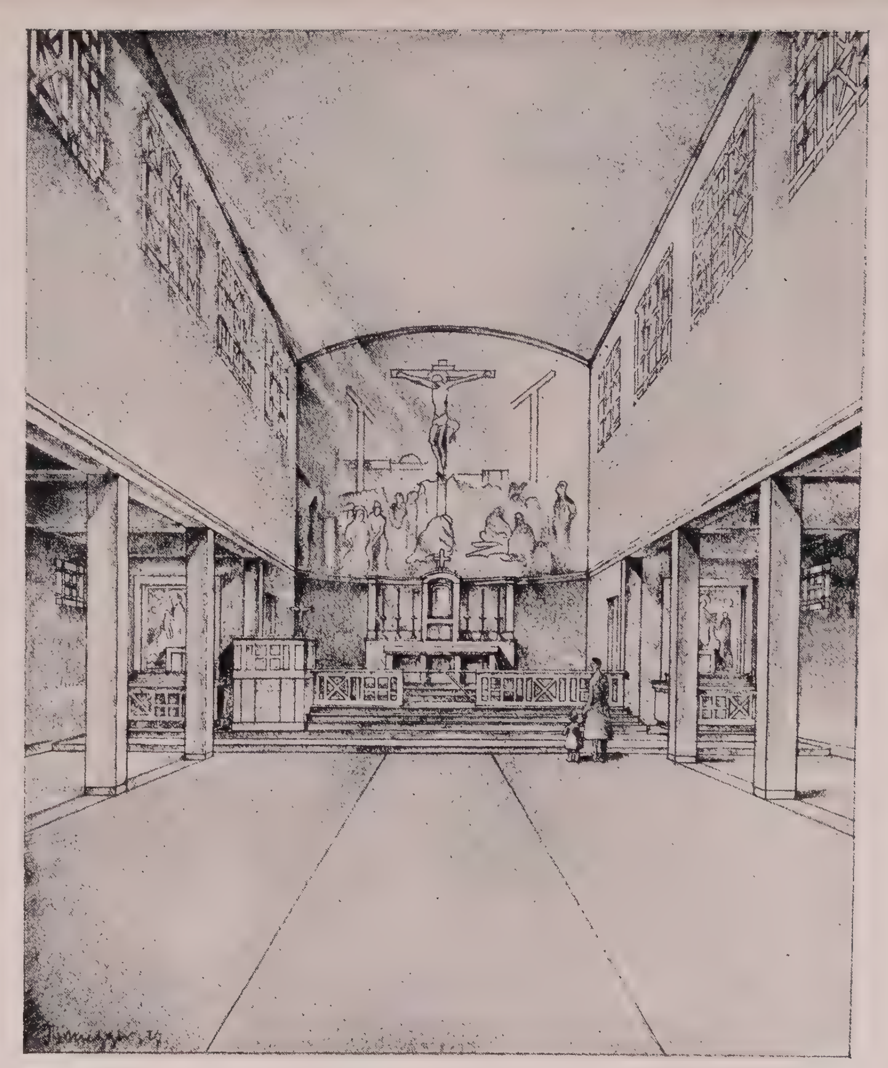
HANS VON MATT-STANS: HERZ JESU. HOLZSCHNITT

Gewandt und geschmackvoll gibt sich der Genfer Architekt Adolfe Guyonnet, ohne jedoch prinzipiell Neues zu wagen. Origineller ist Fernand Dumas in Romont; er ist Autodidakt, was sich gelegentlich in Kleinigkeiten (bei Übergängen, Ecklösungen usw.) verrät. Sein erstes Werk, die Landkirche von Sommentier, fällt noch unter die Etikette »Heimatschutz«, die beiden folgenden Kirchen jedoch, die von Echarlens und Semsales, bei denen er mit soviel Glück eine ganze Reihe moderner Künstler beigezogen hat, sind viel selbständiger, bleiben jedoch im gesamten Gehaben durchaus mit dem Boden verwachsen (Abb. S. 131, 132). Ein wichtiger Entwurf für eine Betonkirche in Freiburg wird leider nicht ausgeführt. Ein hier abgebildetes Detail aus einem Entwurfe zeigt, wie Dumas bei aller Modernität den echt französischen Bon sens und knappe Eleganz zu wahren weiß.

Der bedeutendste unter den Malern der katholischen Westschweiz ist der Piemontese Gino Severini, der vom Divisionismus und Kubismus herkommt. Severini ist seitdem durch die strenge Schule seines Freundes Picasso gegangen, aber gleichzeitig auch durch die noch viel strengere philosophisch-religiöse Schule Jacques Maritains und seines Kreises. Severinis Kunst ist im Geiste der hohen Meister des Trecento sakral feierlich und wesenhaft geworden, streng gemessen in der durchdachten Komposition. Die Dreifaltigkeitsdarstellung über dem Hochaltar von Semsales überrascht zuerst durch die Auffassung, dann aber noch mehr durch die Sonorität der Farben und die strenge Gebundenheit des Ausdruckes. Die Abendmahlsdarstellung ist in ihrer scheinbar primitiven, jedoch weise errechneten linearen Komposition, der Gruppierung und Flächenaufteilung, durch den Platz des Bildes bestimmt, das sich auf der Evangelienseite des Chores befindet (Abb. S. 133). Das Erzählende ist illustrativ eindeutig gefaßt. Die farbige Haltung ist



AUGUST WANNER-ST. GALLEN: STATIONSBILD IN OBERBÜREN



FRITZ METZGER-ÖRLIKON
ENTWURF EINER KIRCHE FÜR AFFOLTERN IN ALBIS



MEINRAD ZEHNDER-EINSIEDLEN: TOD DES HL. MEINRAD
HOLZSCHNITT

kraftvoll, wird jedoch durch den ebenfalls von Severini entworfenen Gesamtplan der Kirche bestimmt. Den Ausdruck des Bildes hat ein Benediktiner am schlagendsten getroffen, der, als er das Bild unvermutet zu sehen bekam, sagte: »Das ist gregorianisch.« Das Altarbild »Flucht nach Ägypten« erklärt sich selber in seiner strengen Hoheit (Abb. S. 135). Bei der Weihe der Kirche fand der Diözesanbischof in seiner Predigt Worte ganz besondern Lobes für die Malereien Severinis: «Parfaitement maître de son talent, il rejoint aujourd'hui, mais avec un art tout personnel, les grands peintres de son pays natal. — Puisées aux meilleures sources de la tradition classique, mais riches d'une exubérante originalité, les peintures de Semsales resteront une des manifestations les plus belles de l'art religieux de notre temps.»

Die interessanteste Persönlichkeit der westschweizerischen Kirchenkunst ist Alexandre Cingria, beweglich, geistreich, sinnenfreudig und überreich an Können und an Einfällen. Cingria stammt aus einer patrizischen, italienisch sprechenden Ragusaner Familie; sein Vater bürgerte sich in Genf ein. Er ist vor allem Glasmaler, daneben aber auch Mosaizist, Maler und Dekorateur. Zum Allerbesten seines Schaffens gehören die Figurinenentwürfe für das Théâtre du Jorat in Mézières. Als Maler ist Cingria hauptsächlich mit profanen Werken hervorgetreten, die von einer fast wilden Lebendigkeit und Intensität sind. Von seinen religiösen Gemälden sei hier die »Erscheinung des heiligstens Herzens« wiedergegeben (Abb. S. 139). Das Gemälde ist nicht für die öffentliche Verehrung bestimmt, sondern als private Darstellung gemeint. Es ist eine Wiedergabe der Vision, die die hl. Marguerite-Marie Alacoque am 4. Juli 1688 hatte: Ein Thron von Flammen, darauf das Herz Jesu, das durchdringend leuchtende Strahlen aussendet. Auf der einen Seite die Madonna, auf der anderen St. Franz von Sales mit P. de la Colombière, unten die Visitationsschwestern, jede mit ihrem Schutzengel, der ihr Herz emporhält. Das alles wogt visionär und festlich durcheinander in rauschendem Barockempfinden. Cingria ist in seinem Wesen durchaus ein Mensch des Barock. — Den größten Gegensatz zu Cingrias Schaffen bildet die abgeklärte Kunst Jean-Louis Gamperts, die ruhig und fast klassizistisch formenstreng klingt. In der Landkirche von Corsier hat Gampert die Apsis mit der hier wiedergegebenen barocken Vision ausgemalt (Abb. S. 137). Es ist aber darin viel weniger Süddeutsch-Barockes, als der Deutsche nach dem ersten Eindruck meinen möchte. Die gedämpfte Dynamik und die symmetrische Verteilung der Gestalten und Gruppen läßt das Lateinische erkennen. Die Kontrapunktik des Aufbaues und die stille farbige Haltung lösen sich im Ausdruck weicher Harmonie. Der Schöpfer des modernen westschweizerischen Holzschnittes, der Waadtländer Henry Bischoff, dessen Kunst von hoher Kultur zeugt, hat auch einige vollwertige religiöse Holzschnitte geschaffen. J. L. Gamperts Holzschnitte sind nicht minder geschmackvoll und von knapper Ausdruckskraft. Mehr von deutschschweizerischer Art angeregt (von Ernst Würtenbergers kraftvollen Holzschnitten) sind die schön klaren religiösen Holzschnitte von Oskar Cattani in Freiburg (Abb. S. 151).



AUGUSTIN MEINRAD BÄCHTIGER-GOSSAU: HL. FAMILIE. LITHOGRAPHIE



OSKAR CATTANI: HL. FRANZISKUS U. SEINE JÜNGER

Der anerkannte Meister der westschweizerischen Glasmalerei ist Alexandre Cingria. Seine Fenster von brennender Farbigkeit sind teilweise nur dann voll verständlich, wenn man sich der halb slawischen Abstammung des Künstlers erinnert. Die teppichartige dekorative Flächigkeit wird im wesentlichen gewahrt, wie sehr auch die Farben lodern und zucken mögen. In Einzelheiten des Figürlichen wird der Stil merkwürdig frei und locker im Umriß, bleibt aber dabei durchaus überzeugend für den, der sich in französisches Formempfinden einleben kann (Abb. S. 139).

Die religiöse Plastik hat in der Westschweiz nur wenige Vertreter. Der wichtigste ist der in Freiburg lebende François Baud. Ausgeprägt kubisches Gestalten verbindet sich mit einem schönen Empfinden für verhaltenen Ausdruck (Abb. S. 140).

Die kirchliche Goldschmiedekunst besitzt einen wahren Meister in dem noch jungen Genfer Marcel Feuillat, Professor der Goldschmiedekunst an der Genfer Ecole des Beaux-Arts (Abb. S. 140). Sein bis jetzt bestes Werk, wohl das schönste Goldschmiedwerk, das die kirchliche Kunst der Schweiz seit sehr langem aufzuweisen hat, ist sein für den Abt von St. Maurice geschaffener Stab.

Die Westschweizer schaffen sehr reizvolle moderne Paramente. Sie gehen dabei durchaus von der Forderung der klaren Distanzwirkung aus, wie dies im Berner Museum an den Meßgewändern aus dem Schatze Karls des Kühnen so eindrücklich demonstriert wird. Mit Glück werden dabei auch neue Techniken verwendet. So sah man in der Baseler Ausstellung außerordentlich schöne Meßgewänder in Batik, von J. C. Stierlin geschaffen, und religiöse Batiken von Georgette Bourgeois (Abb. S. 141) und von der in Genf lebenden Armenierin Thagoughi Beer Zorian. Marguerite Naville bedient sich mit Glück der farbigen Goldstickerei für barock belebte Fahnen, Antependien und Sakramentsfähnchen (Abb. S. 141). Als Probe der Buchbinderei sei hier ein Missaleeinband von Frl. M. Favre-Bulle in Morges abgebildet (Abb. S. 136).

Das Gebiet, auf dem sich in der Westschweiz katholische Kirchenkunst auswirken kann, ist sehr klein. Das »Einzugsgebiet« in der deutschen Schweiz ist unvergleichlich größer und umfaßt eine Reihe von Städten. Naturgemäß konnte hier die Architektur sich weiter auswirken. In ihr ist die deutsche Schweiz der Westschweiz überlegen.









ARNOLD STOCKMANN-LUZERN

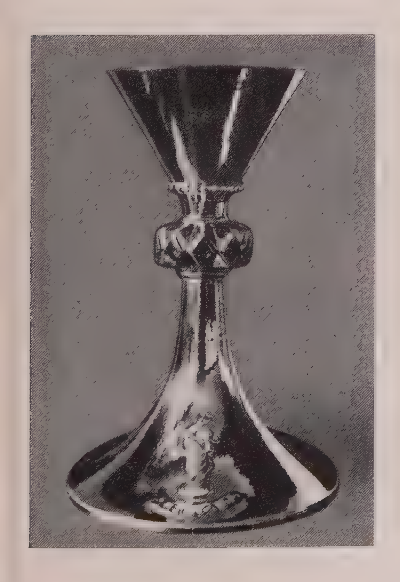
KELCH MIT DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN DES HL. FRANZ XAVER GOLD MIT HALBEDELSTEINEN

MONSTRANZ FÜR BERNAU BEI EINSIEDLEN 1920 GOLD UND BERGKRISTALL

KELCH FÜR ST. PAUL IN LUZERN EDELMETALL M. AMETHYSTEN, TOPASEN UND AVENTURINEN (TRAUBEN- UND ÄHRENMOTIV)

Die Stellung von Professor Karl Moser als führender Kirchenarchitekt wurde oben bereits herausgehoben. Sein letztes Werk, die Basler St.-Antonius-Kirche, ist von einer über unsere Landesgrenzen hinausgreifenden Bedeutung (Abb. S. 142—145). Schon heute ist erkennbar, daß die Kirchenbauten der Brüder Perret in Frankreich prinzipiell das Bedeutendste sind, was seit sehr langer Zeit im Kirchenbau versucht wurde. In ihren beiden Kirchenbauten von Notre Dame du Raincy bei Paris (1922/23) und von Ste. Thérèse de l'Enfant Jésus zu Montmagny (Seine et Oise 1925), sowie in ihrem leider nicht zur Aufführung gelangten Projekt für die St.-Jeanne-d'Arc-Votivkirche in Paris haben A. & G. Perret als Erste mit äußerster Konsequenz die Möglichkeiten moderner Konstruktion in Stahl und Beton auf einen Kirchenbau übertragen und dabei die Wand so restlos aufgelöst, wie es etwa in der Ste. Chapelle zu Paris der Fall ist. Sie gehen darin noch weiter, indem sie die herkömmliche visuelle Statik in Ecklösungen usw. völlig preisgeben. Erst die Zukunft wird den beiden kühnen Meistern völlig recht geben[1]). — Mosers St.-Antonius-Kirche knüpft an die beiden Kirchen der Brüder Perret an, mildert ihre Härten und betont das Element der visuellen Statik. Sechs schlanke Betonpfeiler gliedern die Kirchenhalle. Das Mittelschiff wird von einer auch das Chor überspannenden kassettierten Tonne gedeckt, die Seitenschiffe haben flache Decken. Das Raumgebilde als solches ist von monumentalster Einfachheit; auf jeglichen Schmuck ist verzichtet (der Kunsthistoriker denkt vergleichsweise an die Landshuter St.-Martins-Kirche); nur das Raum- und das Proportionsgefühl, also die Urelemente der Architektur, bestimmen den Charakter des Innern. Sein Leben erhält der streng feierliche Kirchenraum durch die Glasfenster. Die mächtigen hochrechteckigen Fenster, in die die Wände mit Ausnahme der Wandpfeiler völlig aufgelöst sind, werden vollständig der Glasmalerei eingeräumt (s. weiter unten). Die gerade Abschlußwand des Chors soll mit einem riesigen Mosaik den Schlußakkord bilden. — Der Bau ist ganz von innen heraus gedacht. Die Kirche bildet den Abschluß einer Straßenzeile und ist direkt an Häuser angebaut. Sie hat also keine Stirnseite. Seitlich ist an der Eingangsseite ein vorspringender Durch- und Eingang geschaffen, der höchst einfach und groß gegliedert ist mit soffitten- und kulissenartig hintereinandergestellten Absätzen (etwas an Bauten Mendelssohns anklingend). Der Turm ist zu einem das Stadtbild beherrschenden Wahrzeichen gestaltet, breitrechteckig im Grundriß, ein kühner Kontra-

[1]) Die Brüder Perret wurden in Deutschland erst durch einen Artikel der »Deutschen Bauzeitung« vom 13. November 1926 als Kirchenarchitekten bekannt. Die außerordentliche Wichtigkeit ihrer Kirchenbauten hat man in Amerika längst erkannt. Der Professor für Architekturgeschichte an der Ann Arbor University (Michigan) zeigte mir schon im Sommer 1926 Lichtbilder der beiden Kirchen.







MEINRAD BURCH-LUZERN

KELCH
SILBER; AM FUSS
MUTTERGOTTES

KELCH
SILBER MIT TULA-EINLAGEN

KELCH
SILBER MIT HALBEDELSTEINEN
AM FUSS PLAKETTE



HANS VON MATT-STANS: BRUDER KLAUS. HOLZ

punkt zu der Longitudinalbewegung der Kirche. Seine Lösung ist nicht unbeeinflußt von holländischer Architektur (vgl. Türme von Oud und Dudok). — Es ist tröstlich, zu sehen, wie die Widerstände gegen diesen wichtigen Bau allmählich schwinden, wie vor allem die Pfarrangehörigen immer mehr ein Verhältnis gewinnen zu dem tiefen Ernste dieses Moserschen Kirchenraumes. Bald werden wohl fast alle gegnerischen Stimmen verschwunden sein, wenn alle Glasgemälde vollendet sind, deren Wirkung wesentlichster Bestandteil ist. — Das Thema des Betonbaues hat der Zürcher Architekt Fritz Metzger selbständig durchgedacht. Nach seinen Plänen wird die schlicht feierliche Kirche von Affoltern bei Zürich erbaut, die durch Konsequenz, aber auch durch fast franziskanische Stille erfreut (Abb. S. 149). Eine von Metzger für Einsiedeln geplante Jugendkirche, die sehr hübsch klassizistisches Empfinden mit dem besondern Thema vereinigt, wird leider nicht ausgeführt werden. Entwurf geblieben sind bis jetzt Kirchenpläne von Otto Dreyer in Luzern, der recht selbständig sich mit den Brüdern Perret auseinandersetzt, und von Hermann Baur in Basel, dessen kühnes Projekt für eine Kirche in Riehen bei Basel mit der Tradition völlig bricht, ohne den Gedanken des Kultischen wesentlich preiszugeben. Der Solothurner A. R. Sträßle, dem wir gute Landkirchen verdanken, hat unter dem Titel »Bausteine für den römisch-katholischen Kirchenbau« eine Reihe von Kirchenentwürfen abgewandelt, über die wohl noch zu reden sein wird[1]). Der Zürcher Anton Higi hat in seiner Zürcher Guthirtkirche den vorarlbergischen Gedanken der eingezogenen durchbrochenen Streben mit Glück frei abgewandelt. Sein durchdachtes Projekt für die Zürcher St.-Franziskus-Kirche wird leider nicht ausgeführt. Der St.-Galler J. E. Schenker gab bis jetzt sein Bestes in dem schlichten und durch seine Konsequenz einleuchtenden Zentralbau der Pfarrkirche Winznau. Entwickelter Sinn für Rhythmus und Proportion zeichnet den St.-Galler Architekten A. Scheier aus.

Die eigenartigsten und im Ausdruck stärksten Kirchenmaler der katholischen Deutschschweiz sind der Basler Hans Stocker (der auch als Glasmaler von Wichtigkeit ist) und der Appenzeller Johannes Hugentobler. Beide suchen geistig ans Trecento anzuknüpfen. Hans Stocker hat vor Jahren begonnen, die spätgotische St.-Wendelins-Kapelle in Möhlin (Aargau) mit einem Zyklus aus dem Leben dieses Heiligen auszumalen; leider konnte die Ausmalung bis heute nicht vollendet werden. Der Erzählerstil ist von einfachem, klarem Rhythmus belebt; die Handlung wird auf das Wesentliche beschränkt und in teilnehmenden Assistenzfiguren widergespiegelt. Man sehe in der Bildprobe »Abschied des Heiligen« die Trauernden und die erregte Stimmung des Aufbruches in den gekrümmten Pferdehälsen (Abb. S. 146). Johannes Hugentobler, der den Widerstand gegen alles Neue besonders bitter zu kosten bekommt, ist in den wenigen religiösen Malereien, die er ausführen durfte, von heiligem Ernst (Auferstehungsbild in Mels 1923, Altarbilder in Amden 1923, Auferweckung des Lazarus in der Friedhofshalle Hochdorf 1924,

[1]) Siehe »Das Werk« (Zürich), Dezemberheft 1927.



ERNST RINDESSPACHER-FEX: KABINETTSCHEIBE AUS EINER SERIE »MARIENLEBEN«

Madonna in Altstätten 1925). Das hier wiedergegebene Auferstehungsbild (Kunsttafel) entfesselte Stürme der Entrüstung. Die lineare Komposition ist so einfach wie bei Fra Angelico und sofort ablesbar. Ein Schema von ausstrahlenden Diagonalen schließt den Erstandenen fächerartig ein. Von größter Knappheit ist auch der farbige Aufbau. Zwingend ist der seelische Grundklang: Erschauernd rauscht die Palme in die Höhe; vernichtet fallen die Wächter in sich zusammen vor dem stillen Aufleuchten der strengen göttlichen Erscheinung, dem herben und großen Marterleib. Formale Konzentration und Straffheit, stärkster religiöser Ausdruck, ohne zu subjektiv und unverständlich zu werden — eine überraschend starke und einheitliche Schöpfung eines Sechsundzwanzigjährigen. Sie will sich nicht an Kenner wenden, sondern an das gläubige unverbildete Volk. — Der stärkste Könner ist unstreitig der St.-Galler August Wanner, der die Mittel der klaren und eindrücklichen Linearkomposition nicht minder sicher beherrscht als den sonoren und doch harmonischen farbigen Aufbau. In der Basler St.-Josephs-Kirche hat er in zwei großen Wandbildern aus dem Leben des ägyptischen Joseph sein monumentales Können bewiesen. Ein Kreuzweg in der Kirche von Oberbüren zeigt, wie geschlossen er lebendige Aktion mit schwingenden Kurven in kleinen Rahmen zu zwingen weiß (Abb. S. 149). Der gewandteste und eleganteste, zugleich der am meisten beschäftigte unserer Kirchenmaler ist Meinrad Bächtiger, von einer Geschmeidigkeit im kompositionellen Zusammenfügen der Gestalten, die bisweilen an Dixhuitième erinnert, aber doch ihre eigene Note wahrt. Bächtigers Kunst ist auf dem Weg, in gutem Sinne volkstümlich zu werden. Recht vielversprechend scheint der St.-Galler Maler Albert Schenker in seinen religiösen Kompositionen. — In der Innerschweiz vertritt Hans von Matt die religiöse Malerei. Er ist durch die strenge Schule der Franzosen gegangen, und seine Malerei scheut vor Härten nicht zurück. Bestrickend ist meist der Farbakkord. Das Streben nach Stilisierung führt ihn gelegentlich fast an die Grenzen des Kubismus. Die Hauptbedeutung von Matts liegt indessen in der Plastik. — Spärlich sind leider die Graphiker. Bächtigers Stil spricht sich in seinen religiösen Lithographien ebenso klar aus wie in seiner Malerei (Abb. S. 151). Von Matt hat kraftvolle Holzschnitte von starkem und eigenartigem Stilwillen geschaffen. Die hier wiedergegebene Probe zeigt zudem, wie er ein schwieriges Thema durch neuartige Auffassung zu variieren weiß (Abb. S. 148). Das Formale ist von schöner Logik. Meinrad Zehnder in Einsiedeln weiß in seinen schweren Linoleumschnitten die Fläche geschickt zu rhythmisieren (Abb. S. 150).



ANTON BLÖCHLINGER-ST. GALLEN:
WEIHWASSERBECKEN. METALL

Ein wahrer Monumentalauftrag fiel den beiden Basler Glasmalern Hans Stocker und Otto Staiger zu, die mächtige Reihe der Glasgemälde für Mosers St.-Antonius-Kirche (Abb. S. 145). Die beiden Künstler erheben teppichartig ruhige Flächenhaftigkeit zum obersten Gesetz. Mit äußerster und durchaus einleuchtender Konsequenz werden die Fensterflächen in ihrem Hauptteil abstrakt geometrisch aufgeteilt, unter Vermeidung von Kurven und Diagonalen. Seltsam geheimnisreich, wie leuchtende Geflechte von Regenbogenfarben, in jedem Fenster anders, in klug errechneten Steigerungen, umschließen strahlende Wände den Kirchenraum. In der unteren Hälfte eines jeden Fensters erscheint eine summarische und großflächige figürliche Darstellung, deren Haltung aus dem strengen Gefüge der Gesamtgliederung herauswächst. Nur hier unterscheiden sich die beiden Künstler; Stocker ist im Figürlichen strenger, Staiger etwas weicher. Der Stilwille der beiden jungen Glasmaler verdient höchste Achtung. — Ausdrucksstark und aus dem Geiste der alten Glasmalerei heraus empfunden sind die Scheiben von Lothar Albert in Basel (Totentanz in Schwyz u. a.). Frühgotischen Glasmalereien verwandt sind die Fenster, die Albin Schweri (Bern) für die Kathedrale von Chur geschaffen hat; sie sind von großzügig dekorativer Art und lebendig im farbigen Flimmern. Den Anschluß an Kabinettscheiben erstrebt recht selbständig Albert Hinter in Engelberg. Ein zarter Romantiker ist Ernst Rinderspacher in Fex (Engadin) in seinem Glasgemälde-Zyklus »Das Marienleben« (Abb. S. 155).

Alfons Magg in Zürich, einer der wertvollsten Plastiker der Schweiz, hat auch religiöse Werke geschaffen. Über dem Eingang der Zürcher Guthirt-Kirche steht sein schön vereinfachtes Relief des Guten Hirten, das dem Künstler ein begeistertes Feuilleton Heinrich Federers eintrug. Noch höher zu schätzen ist sein strenges Relief der Pietà über einem Portale der Zürcher Antonius-Kirche (Abb. S. 128). Rein als Kunstwerk ist eine Freiplastik, ein Sebastian, geradezu meisterlich; der spezifisch religiöse Ausdruck freilich fehlt. Starker Sinn für kubische Geschlossenheit ist den plastischen Schöpfungen Hans von Matts eigen. Von starkem, leidenschaftlichem Ausdruck ist sein frühestes großes plastisches Werk, eine Grablegung in der Totenkapelle der Luzerner St.-Anna-Schwestern, und eine ausgezeichnete Leistung gelang ihm in einer Ölberggruppe im Kerchel in Schwyz. In Madonnenbüsten werden Elemente kubistischer Art frei und persönlich entwickelt. Eine Zeitlang stand von Matt unter dem Einflusse Lehmbrucks; jetzt hat er sich davon freigemacht, und sein Stil wird immer klarer und ruhiger. Die hier abgebildete Büste steigert das historisch bekannte Physiognomische des seligen Bruder Klaus ins

Expressive (Abb. S. 154). — Ein tüchtiger Könner mit Sinn für großlinige bewegte Formen ist der Basler Plastiker Max Varin. Beweglich und nervös wirkt der St.-Galler Joseph Büßer, dessen Schaffen teilweise von dem der Ruth Schaumann beeinflußt ist.

Der anerkannteste und am meisten beschäftigte kirchliche Goldschmied der deutschen Schweiz ist Arnold Stockmann in Luzern. Er ist ein großer Könner, der die verschiedenartigsten Aufgaben zu lösen weiß. Seine Schöpfungen zeichnen sich durch Prägnanz und klare Fernwirkung aus (Abb. S. 152). Als Probe seiner originellen Einfälle seien Kelche genannt, deren Darstellungen ganz einem bestimmten Heiligen gewidmet sind. Rühmend sei auch seiner Plaketten gedacht. Der junge Luzerner Meinrad Burch gibt sein Bestes in ganz schlichten Kelchen, die nur auf schöne Verhältnisse und klaren Umriß abgestellt sind. Einer der hier abgebildeten Kelche ist außen ganz in Silber gehalten. An der Kuppa erscheint das Abendmahl (in Form der Kommunion der Apostel), am Fuß die Kreuztragung mit Veronika, beides in flach eingebranntem Niello. Der Nodus ist nur angedeutet (Abb. S. 153). Beachtenswert als Goldschmied und religiöser Kunsthandwerker ist auch der St.-Galler Anton Blöchlinger (Abb. S. 156). Gute kirchliche Buchbinderei verdanken wir dem Stanser Karl Abry.

Dies ein gedrängter Überblick über die Lage der lebendigen religiösen Kunst in der Schweiz. Bis vor einem Jahrhundert war die katholische Schweiz führend im Gebiete der bildenden Kunst. Dann hat sie diese Stellung an die protestantische Schweiz verloren, und man ist gegen neuere Kunst meist direkt feindlich ablehnend geworden. Es kostet unsägliche Mühe, unter diesen Bedingungen wieder zeitgenössische religiöse Kunst zu schaffen und — zu verteidigen. In einem kleinen Lande wie die Schweiz bedeutet das eine Unsumme von Opfern, und anstatt Anerkennung erntet man meistens persönliche Anfeindung und Verfolgung. Wenn unsere religiösen Künstler sich auch nicht mit einem stolzen »Aeternitati fingo« über die Schwierigkeiten hinwegzusetzen suchen, so bleibt ihnen doch allzuoft als einziger Trost der Gedanke: Ad majorem Dei gloriam.

Rundschau

Grundsätzliches

Leitsätze für die Stilbildung in den bildeuden Künsten und im Kunstgewerbe[1]). Aus dem Vortrag von Professor Dr. G. E. Pazaurek vom 21. November 1927 im Landes-Gewerbemuseum zu Stuttgart[2]).

Unfruchtbare Experimente einerseits und anderseits weitgehende Ratlosigkeit, ja fast Mutlosigkeit, charakterisieren unsere Zeit. Pflichtbewußte Kunstpflege und, da es sich im Kunstgewerbe ebenso auch um volkswirtschaftliche Belange handelt, die Gewerbeförderung hat daher die Pflicht, mahnend und warnend einzugreifen.

Für alles brauchbare Neue müssen wir, da der in der Bildung begriffene Zukunftsstil kein konservativer sein kann, dankbar sein. Die historischen Kunststile geben uns keine unverändert herüberzunehmenden Elemente, sondern lehren uns nur, wie bestimmte Aufgaben unter wechselnden Verhältnissen in verschiedenen Werkstoffen mehr oder weniger glücklich gelöst worden sind. Wir haben uns zu bemühen, in gleicher Weise für unsere Zeit und ihre neuen Lebensäußerungen neue, neuen Zwecken und Werkstoffen entsprechende Formen zu schaffen. Falsche Romantik ist vom Übel.

Die bisherigen selbständigen Schöpfungen leiden vielfach an folgenden Grundübeln:

1. Übertriebene Originalitätssucht um jeden Preis. Die Grenzen der Künste dürfen nicht verwischt werden, das Nebeneinander darf nicht mit dem Nacheinander verwechselt werden; unkünstlerische Mittel sind zu verwerfen. Auch der bildende Künstler muß wie der Dichter in der vorhandenen Sprache arbeiten und keine neuen Lautzeichen für sich erfinden wollen.

2. Bewußte Primitivität, und zwar a) Kinderlallen, b) Stein- oder Bronzezeitkultur, c) Naturvölkerkultur. —

Auch die Volkskunst wird uns, soweit sie erstarrte frühere höfische Kunst ist, weniger befruchten können.

3. Das deutsche Erbübel: die Ausländerei. Namentlich verschiedene Franzosen und Russen der letzten Jahrzehnte haben uns mehr geschadet als genützt, am meisten in der Malerei. Wenn wir auch alles, was um uns vorgeht, aufmerksam verfolgen sollen, haben wir es nicht notwendig, in blinde Nachahmungen zu verfallen. Gerade in den oppositionellen Stilen, in der Gotik und dem Rokoko, waren die Deutschen, nachdem die ersten Anregungen von auswärts kamen, die einzigen konsequenten Weiterbildner und Ausgestalter.

4. Einseitiger Konstruktivismus. Zweckform ist noch keine Kunstform, ein Ingenieur noch lange kein Künstler. Die konstruktiven Vorbedingungen sind doch schon fast Gemeingut, dürfen jedoch keinen Schlußstein bilden. Erst die volle Entfaltung künstlerischer Phantasie wird uns dem Zukunftsstil entgegenführen. Die Farbe ist nicht das einzige Schmuck-

[1]) Kunstgewerbe (= Kunsthandwerk bezw. Kunstindustrie) ist keine niedrigere Kunstgattung, sondern als ein Teil der ebenfalls zweckgebundenen Architektur in seinen Spitzenleistungen denen der anderen Künste ebenbürtig.

[2]) Anmerkung der Redaktion. Wir bringen diese Leitsätze, weil sie uns einen Anhaltspunkt gerade auch für christlich-kultische Kunst geben können, wo gesunde wachsende Entwicklung und nur intellektuell haschende »Mode« sich unterscheiden.

mittel. Ornamente lassen sich nicht auf Geheiß erfinden; aber glückliche Einzelbestrebungen, die nach dieser Richtung gehen, verdienen Aufmunterung, nicht Bekämpfung. Flächenteilung und Zufallskünste können nur Übergänge bedeuten.

5. Das Kennzeichen unserer Zeit, die Brutalität, die man fälschlich mit Monumentalität verwechselt. Sie trägt die Hauptschuld, daß die Entfremdung zwischen dem Künstler und dem Publikum eine so erschreckend gewaltige geworden ist. Es ist doch ungesund, daß man so die für ästhetische Zwecke zu jeder Zeit, also selbst heute, vorhandenen Mittel der Nachahmung von Stiläußerungen vergangener Zeiten oder den stets gefälligen Talentlosigkeiten allein überantwortet. Unsere Kunstschulen haben darauf zu sehen, daß der Nachwuchs von dem, was in der Kunst lehrbar und lernbar ist, den richtigen Gebrauch macht; sonst benötigen wir keine Akademien, sondern höchstens Handwerkerschulen. —

Wir werden das, was wir im letzten Menschenalter an selbständigen Kunstäußerungen geschaffen haben, vielleicht in einer großen Ausstellung oder Publikation, sichten und einer nochmaligen Revision unterziehen müssen, um manche für die Weiterbildung brauchbare Keime, die rasch wieder verloren gingen, zurückzugewinnen. Es ist für die Folge durchaus erforderlich, recht viele verschiedene Individualitäten nebeneinander zu Worte kommen zu lassen. Wir sind in der Stilbildung noch lange nicht so weit, um nur einzelne Richtungen, z. B. gestern die Wiener Werkstätten, heute das Bauhaus von Weimar-Dessau allein gelten lassen zu können. Eine Zusammenfassung des Besten bleibt einer viel späteren Zeit vorbehalten, wenn der Zukunftsstil bereits in den Hauptzügen erkennbar sein wird.

Berichte aus Deutschland

STÄDT. SUERMONDT-MUSEUM, AACHEN

Aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens bringt der Museumsverein, Aachen als II. Jubiläums-Ausstellung vom 1.—29. Februar eine »Die Aachener im Reich« betitelte Rundschau über die Werke in Aachen geborener, aber außerhalb der Stadt in Deutschland tätigen Maler und Bildhauer. Die Ausstellung bezweckt das Schaffen dieser Künstler dem Publikum ihrer Heimatstadt vorzustellen und gleichzeitig die Künstler selber miteinander bekannt zu machen. Unter den 30 Teilnehmern seien genannt: H. M. Davringhausen, P. Förster, J. Goossens, H. Linzen, A. u. E. Kampf, G. J. Kern, G. Macco, E. Mataré, G. Oeder. Der illustrierte Katalog ist von besonderem Wert, da er die Bildnisse sämtlicher Aussteller nach Porträts von eigener und fremder Hand oder Photographien nach dem Leben enthält.

Berichte aus dem Ausland

NEUE DEKORATIONSTECHNIK

Am Tympanon der St.-Dominikus-Kirche zu Paris wurde vor kurzem ein Bild eingesetzt in einer eigenartigen, Mosaik und farbigen Zement verbindenden Technik. Das angewandte Verfahren ist folgendes: Auf den frischen Mörtel des Untergrundes werden die großen Linien der Zeichnung mit Mosaiksteinchen aufgesetzt. Die von ihnen begrenzten Flächen werden dann mit farbigem Zement ausgefüllt. Das Verfahren erinnert also an die Technik des Emails; die Wirkung soll der des Fresko gleichkommen, sie in manchem sogar übertreffen. Die Farbenskala ist beschränkt, da Zement nur mit Erden (rotem und gelbem Ocker) Weiß und Schwarz gefärbt werden kann.

Rich. M. Staud



RUTH SCHAUMANN: OSTERKOMMUNION-ZETTEL

Neue Kunstwerke u. Wettbewerbe

Duisburg-Ruhrort. Für die neue, von Prof. Kube und Architekt Buchloh erbaute Kirche des Schiffer-Kinderheims zu Duisburg-Ruhrort (Pfarrer Burg) hat soeben der Maler Heinrich Dieckmann, Kempen, der mit Anton Wendling zusammen die schon bekannten Marienthaler Fenster schuf, einen monumentalen Zyklus von vier Glasgemälden entworfen. Die gesamte Fläche der gewaltigen Fenster füllend, erheben sich neben der Hauptfigur der »Maris stella« die im Rheinlande besonders beliebten Heiligen: SS. Christophorus, Nikolaus und die hl. Ursula. Sinnvoll spielen die Figuren durch ihre Attribute auf die örtlichen Verhältnisse an und sind in Verbindung gebracht mit Schiffahrt, Industrie und mit dem Gedanken des Kindertums. In der Verbleiung ist ein edel geschwungenes Liniengefüge um die meist zarten und hellen Farben der Gläser gelegt, deren Werkstoff als solcher voll zur Geltung kommen soll. Mustergültig in der Technik gehen die Fenster unter Mitwirkung des Künstlers in den auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst auch am Rhein vielfach tätigen Werkstätten von Puhl & Wagner, Gottfr. Heinersdorff, Berlin-Treptow, ihrer Vollendung entgegen. Religiöser Gehalt ist vereint mit entschiedener Modernität und gereinigter, schöner Form, was etwa allein schon aus den feingeschnittenen Gesichtern der Dargestellten erhellt. Von den Fenstern als solchen ist zu sagen, daß das Glas köstlich im Lichte spielt, es ist nur leicht behandelt in zurückhaltender Wischmanier, so daß die Fenster noch hell und durchsichtig genug sind, um den Blick auf die gewaltige Umgebung draußen zuzulassen und so das Heilige mit der Welt zu verbinden. Ein fruchtbarer Gedanke. —h—

WETTBEWERB DER PETRI-NIKOLAIGEMEINDE IN DORTMUND

In dem Wettbewerb für eine evangelische Kirche mit Gemeindehaus für Dortmund, welcher unter den Dortmunder evangelischen BDA.-Architekten ausgeschrieben war, erhielten den 1. Preis die Architekten BDA. Pinno & Grund. Zum Ankauf empfohlen wurden die Entwürfe der Architekten Franz & Franzius und der Architekten Strunck & Wentzler. Es waren insgesamt 21 Entwürfe eingelaufen. Nach dem Programm soll der 1. Preisträger auch die Ausführung erhalten.



Wir sind entronnen wie der Vogel aus des Voglers Schlinge: Zerissen ist die Schlinge; wir sind frei! Ps. 124/7





Er hat sich selbst für uns hingegeben, um uns von aller Ungerechtigkeit zu erlösen. Tit. 2.14

WETTBEWERBE

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst E. V. München schreibt folgende Wettbewerbe aus, zu denen die Grundlagen von der Geschäftsstelle Wittelsbacherplatz 2 einverlangt werden können, soweit sie noch nicht an unsere Künstlermitglieder versandt sind:

1. Der Verlag Kösel und Pustet, München-Regensburg, für die Illustrierung der katholischen Schulbibel von Hochw. Herrn Bischof Michael Buchberger. Gesamtpreise: 2000 M. Einliefertermin: 30. April. Berechtigt: Sämtliche Künstlermitglieder der Deutschen Gesellschaft.

2. Das Ordinariat Meißen mit dem Verband der katholischen kaufmännischen Vereine Deutschlands (K. K. V.) für eine Kirche zu Leipzig-Connewitz, Gedächtniskirche der K. K. V. Gesamtpreise: 3000 M. Einliefertermin: 15. April. Berechtigt: Deutsche katholische Architekten.

3. Das katholische Pfarramt St. Elisabeth-Bonn für ein Gemeindehaus mit Jugendheim. Gesamtpreise: 2000 M. Einliefertermin: 15. April. Berechtigt: Architekten, die in der Rheinprovinz wohnen und Mitglieder der »Deutschen Gesellschaft« sind.

Selbständig schreibt im Einvernehmen mit dem Bayerischen Staatsministerium für Kirche und Kultus die Katholische Kirchengemeinde St. Gabriel-München einen Wettbewerb aus für die künstlerische Ausgestaltung des Nordportales der St. Gabrielskirche (Ecke Äußere Prinzregenten- und Versaillerstraße). Zu diesem Wettbewerbe sind alle reichsdeutschen Künstler zugelassen, die in Bayern ansässig sind. Die Unterlagen für den Wettbewerb sind gegen Erlegung von 1 RM. beim Katholischen Pfarramt St. Gabriel (Versaillerstraße 20) zu erhalten. Einliefertermin: 15. April 1928, abends 6 Uhr.

OSTERKOMMUNIONZETTEL

Im letzten Jahrgang S. 220 haben wir auf die Notwendigkeit der Veredlung der Osterkommunionzettel hingewiesen. Wir wurden auf die erfolgreiche Arbeit des Verlags der »Rottenburger Zeitung« aufmerksam, die seit einiger Zeit eine ganze Serie derartiger Zettel herausgibt. Aus der stattlichen Serie, die von verschiedenen Künstlern entworfen wurden, bringen wir eine kleine Auswahl in Abbildungen, die die Mannigfaltigkeit der symbolischen Möglichkeiten beweisen soll und zugleich auch hier zeigt, wie eine neu eingestellte Kunst die Leichtigkeit der Linie für die Wiederaufnahme längst vergessenen Kunstgutes hat. Die Zettel haben sich schon in zahlreichen Pfarreien Nord- und Süddeutschlands bei dem billigen Preise von 3 M. für 1000 Stück gut eingeführt. Ein weiteres Bildchen zeigt den ersten Versuch in Holzschnitt, den Ruth Schaumann in dieser Hinsicht gemacht, der jedoch noch von keinem bestimmten Verlag angenommen ist.



OSTERKOMMUNIONZETTEL VERLAG DER »ROTTENBURGER ZEITUNG«, ROTTENBURG A. N.

Bücherschau

Linus Birchler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Bd. I. Verlag von E. Birkhäuser & Co., Basel.

Dieses eben erschienene Werk bildet den Anfang der für die schweizerische Kunstwissenschaft grundlegenden großen Publikation »Die Kunstdenk-

mäler der Schweiz«. Bis jetzt hatten wir außer Rahns partiellen Vorarbeiten und Dürrers großem, noch nicht abgeschlossenem Werk über den Kanton Unterwalden noch keine schweizerische Denkmälerstatistik. Daß wir so lange auf das unentbehrliche Statistikwerk warten mußten, während die gleiche Arbeit in unsern Nachbarländern schon seit vielen Jahrzehnten besorgt wird, ist darin begründet, daß wir in der Schweiz immer noch keine staatlich organisierte Denkmalpflege haben, kein »Landesamt für Denkmalpflege«. Die hier begonnene Publikation ist ein privates Unternehmen der »Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler«. Diese Gesellschaft, die nur zweihundert Mitglieder zählt, beabsichtigt sukzessiv die ganze Statistik durchzuführen, und jedes Jahr wenigstens einen Band erscheinen zu lassen. Daß aber für diese kleine Gesellschaft die Durchführung des riesigen Gesamtwerkes eine ungeheuer schwere Aufgabe bedeutet, ersieht jeder, der bedenkt, daß ihr nur eine jährliche Bundessubvention von zweitauend Franken zukommt — eine geringe Summe im Vergleich zu dem, was andere Staaten für die Denkmalpflege leisten und im Vergleich zu dem, was die wissenschaftliche Erarbeitung und Publikation eines Statistikbandes kostet. Es ist darum dringend zu wünschen, daß nicht nur dieser erste Denkmälerband, sondern vor allem die Gesellschaft selber in der Öffentlichkeit regstes Interesse und bereitwillige Unterstützung finde; sie kann ohne die private finanzielle Mitarbeit mit ihrem großen Unternehmen unmöglich zum Ziele kommen.

Für den vorliegenden Band I des Kantons Schwyz sind wir dem Verlag, der Gesellschaft und dem Verfasser zu sehr großem Danke verpflichtet. Dr. Linus Birchler in Einsiedeln hat sich bereits durch sein Werk »Einsiedeln und sein Architekt Bruder Kaspar Moosbrugger« rühmlich in der kunstwissenschaftlichen Welt eingeführt, und es verdient beachtet zu werden, daß er auch das vorliegende neue wissenschaftliche Werk nicht ohne große persönliche finanzielle Opfer zustande gebracht hat. Sein erster Band der »Kunstdenkmäler der Schweiz« ist eine vorzügliche Empfehlung für die wissenschaftliche Vollwertigkeit des ganzen Unternehmens. Der Autor erfüllt genau das Programm, das von der Gesellschaft dem ganzen Unternehmen vorgezeichnet und diesem ersten Band vorangestellt ist. Nach einer Orientierung über die prähistorischen und römischen Funde gelangt der gesamte öffentliche und private, kirchliche und profane, monumentale und bewegliche Denkmälerbestand vom frühen Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer möglichst vollständigen Darstellung. Was das Werk vorzüglich verwendbar macht, ist nicht nur die klar gegliederte Ordnung und Darstellung des Textes, sondern namentlich auch die knapp zusammengefaßte kunstgeschichtliche Gesamtübersicht über das behandelte Gebiet, die der Darstellung der einzelnen Bezirke und Gemeinden vorausgeht; ferner der exakte, allgemeingeschichtliche Rahmen, in den die kunstgeschichtliche Darstellung eingebaut ist. — Dr. Birchler hat in dem vorliegenden Band das Gebiet seiner eigenen Heimat bearbeitet, und er war als bester Kenner dieses Gebietes zu dieser Arbeit berufen wie kein zweiter. Seine Arbeit zeichnet sich aus durch exakteste Vollständigkeit im Vermerk der Denkmäler sowohl als auch der zugehörigen Literatur, ferner durch jene knappe Sachlichkeit der Darstellung, die dem Charakter des Inventarisationswerkes vollkommen angepaßt ist. Das Werk ist, mit einem Worte, genau das, was es nach der Natur der Aufgabe und dem gestellten Programm sein muß; jede weitere Spezialforschung wird daran ein zuverlässiges Fundament haben.

Die Ausstattung des Buches charakterisiert sich ebenfalls durch knappste Sachlichkeit — es konnte sich ja nicht um ein kunstgeschichtliches Prunkwerk handeln — aber sie ist durchaus »gut« zu nennen. Der Band umfaßt 492 Seiten Text mit nahezu 500 Abbildungen und 16 Tafeln, alles auf gutem Kunstdruckpapier; er kostet im Buchhandel 56 Franken. Die weiteren Bände sind etwa im halben Umfange zum Preise von 30 Franken gedacht. Die Mitglieder der »Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler« erhalten die Bände gegen Entrichtung des Jahresbeitrages von 20 Franken als Jahresgaben. Dieser Band I, wie er vorliegt, tritt in jeder Hinsicht den Publikationen der deutschen staatlichen Inventarisationen ebenbürtig an die Seite. Dr. Schmucki

Bucher P. Dominikus, Muri-Gries 1027 bis 1927. Gedenkblätter zum neunten Zentenarium seiner Gründung. Vogelweider, Bolzano 1927.

Trafoyer, P. Ambros, Das Kloster Gries (Bolzano), Vogelweider, Bolzano 1927.

Beide Büchlein sind aus Anlaß des 900 jährigen Jubiläums der Gründung des Klosters Muri im Kanton Aargau erschienen. Die dort 1841 vertriebenen Benediktiner fanden 1845 ein neues Heim in den Räumen des 1163 zu Au gegründeten, 1405 nach Gries übertragenen und dort 1807 aufgehobenen Augustinerchorherrenstiftes Gries bei Bozen, ohne aber auf ihre Rechte auf Muri zu verzichten, darum führt seit 1845 der jeweilige Klostervorstand den Titel Abt von Muri und Prior von Gries. Während das Chorherrenstift Gries immer nur lokale Bedeutung gehabt hatte, ist die Habsburger Stiftung Muri im Laufe der Jahrhunderte zu großer Bedeutung gelangt und hat namentlich in der mittelalterlichen Zeit Hervorragendes geleistet und von 1596—1790 eine ungewöhnliche Blütezeit erlebt, welche von 1701—1810 in dem Titel Fürstabtei ihren äußeren Ausdruck gefunden hat. Die beiden Arbeiten fußen zunächst auf einer Hauptquelle, einer Handschrift des 1903 gestorbenen P. Martin Kiem, auf archivalischen Forschungen und Verwertung der bisher erschienenen Literatur. Die letztere ist für die kunstgeschichtlichen Partien: Die Baugeschichte von Muri (S. 213—220) und den Rundgang durch die Stiftsgebäude von Gries (S. 113—182) und die Filialkirchen und Exposituren (S. 207—254) fast allein maßgebend geblieben; schade, daß bei Muri die Forschungsergebnisse des Linus Birchler über den Fr. Caspar Moosbrugger (Einsiedeln und sein Baumeister, Augsburg 1924) vollständig außer acht gelassen worden sind, offenbar, weil Dr. Markwart in seiner Baugeschichte von Muri (Aargau 1890) davon noch nichts hat wissen können. Sowohl Muri als Gries nehmen in ihrem Kirchen- und Klosterbau eine bedeutende Stellung in der deutschen Kunstgeschichte ein und haben sich die Pflege der christlichen Kunst eifrig zu eigen gemacht. Schade, daß da und dort die Säkularisationen so vieles zerstört haben. Beide Schriften orientieren schnell über Geschichte und Bedeutung der beiden Klöster. Die Bilder sind teilweise gemeinsam. Schade, daß entsprechende Register die Auswertung des vielen Gebotenen nicht erleichtern!

Michael Hartig

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





LUKAS CRANACH WERKSTATT: SCHMERZENSMANN
DIÖZESANMUSEUM BRIXEN

DIÖZESANMUSEEN

Von GEORG LILL

Wir leiden heute ohne Zweifel an einer Überfülle von Museen jeglicher Art. Damit soll nicht die Notwendigkeit der Museen an sich verneint sein, sondern die Wahllosigkeit der Schaffung von Museen. Jegliches Kunst- (wie anderes) Museum muß aus einer inneren Notwendigkeit herauswachsen, nicht aus der Spielerei, Liebhaberei und dem Ehrgeiz eines Einzelnen, von Gruppen, Städten und Behörden. Das Museum soll und muß konzentriert das widerspiegeln, was ein historisches Gebiet, eine Landschaft, ein besonderer künstlerischer Kreis, ein ganzes Land geschaffen. Wenn hinter dem Museum ein solch abgeschlossener Bezirk nicht steht, hat ein Museum auch keine innere Berechtigung.

Aus diesen Grundsätzen dürfte von selbst der Anspruch hervorgehen, daß gerade die Diözesen am ersten das Recht und die Pflicht haben, Museen anzulegen. Hier ist ein meist historisch sehr altes, auch stammlich fest umgrenztes Gebiet gegeben, das mit den stärksten kulturellen und geistigen Einflüssen nicht nur die große Kunst in den Städten, sondern auch in vielfachen Abstufungen bis zur primitiven Volkskunst die Kunst auf dem Lande bestimmte. Es ist deshalb erstaunlich, daß die Entstehung von Diözesanmuseen eigentlich erst eine Entwicklung der letzten Jahrzehnte ist, was nur aus den geringen finanziellen Mitteln, die den Diözesen in eigener Verwendung zur Verfügung stehen, zu erklären ist. An manchen Orten, wo die Tätigkeit der Diözese, als kirchlichem Kulturzentrum mehr in den Hintergrund tritt gegenüber der landesfürstlichen Tätigkeit wie etwa in Würzburg, Mainz, Köln, versteht man auch, daß man den Vortritt einem allgemeinen Museum überlassen kann. An anderen Orten wie in Augsburg hat das Diözesanmuseum als geschlossener Raum sich einem anderen Museum eingefügt. Es existieren im Deutschen Reich nur folgende selbständige Diözesanmuseen: Köln (als alte Stiftung, aber erst vor zwei Jahren vorbildlich gut aufgestellt), Breslau, Freiburg i. Br. (als Münstermuseum mit sehr reichhaltiger Sammlung, aber in einer heute teilweise unerträglichen retrospektiven romantischen Aufmachung), Hildesheim, Mainz, Osnabrück, Paderborn, Trier. Kleinere Schatzkammern im Dom haben Bamberg, Fulda, Passau. Freising hat wertvolle, aber ganz zerstreut aufgestellte Bestände im Klerikalseminar und auf dem Domberg, Rottenburg eine bischöfliche Galerie. Keine kirchlichen Museen haben Eichstätt, Frauenberg, Meißen, Regensburg, Speyer, Würzburg. Auf alle Fälle sollte jede Diözese einen Sammelpunkt haben, um Gegenstände, die in Kirchen nicht mehr verwendbar sind, zu vereinigen, zu konservieren und zum Studium aufzustellen. Mit dem System, solche wertvolle Dinge in beliebigen Aktenschränken herumstehen zu lassen, wo sie erst recht zugrunde gehen, müßte endgültig gebrochen werden. Ebenso müßte der Gefahr vorgebeugt werden, daß solche Gegenstände, auch wenn sie nur einfache Volkskunst sind, wahllos in den Kunsthandel hinausgehen. Die neuen päpstlichen Vorschriften müßten ein neuer Ansporn sein, mehr noch wie bisher für kirchliche Altertümer, ihre Konservierung und Zugänglichkeit, zu tun.

Vorbildlich in dieser Tätigkeit darf das neuerstandene Diözesanmuseum in Brixen bezeichnet werden. In einer jahrzehntelangen, unermüdlichen Tätigkeit hat ein Liebhaber, kein ausgebildeter Fachmann, Herr Kanonikus Adrian Egger in Brixen, aufs beste unterstützt von dem freundlichen Wohlwollen seines Fürstbischofs, des verstorbenen hochw. Herrn Dr. Johannes vom Kreuz Raffl, ein umfassendes Museum seiner Diözese geschaffen! Es dürfte für uns Reichsdeutsche anspornend sein, zu sehen, wie man mit ganz geringen Mitteln etwas Großes schaffen kann, wenn nur ein energisches Wollen dahinter steht. Hoffentlich besucht zukünftig mehr wie einer die wundervolle Bischofstadt Brixen, wenn ihn sein Weg nach Italien führt.



DOMKREUZGANG IN BRIXEN
MIT DER TAUFKAPELLE ZUM HL. JOHANNES

Photo Largajolli-Brixen

DAS DIÖZESANMUSEUM IN BRIXEN[1])

Von CARL THEODOR MÜLLER

Abseits von den großen lärmenden Ereignissen internationaler Museumspolitik erfüllt sich in dem alten fürstbischöflichen Brixen ein Werk, das gerade wegen seiner anspruchslosen Zurückgezogenheit unsere erhöhte Aufmerksamkeit verdient: die Errichtung eines Diözesanmuseums. Zwar kann das Museum schon auf die Geschichte einer langjährigen Existenz zurückblicken, aber erst neuerdings ist es geglückt, die Sammlung in geeigneten Räumlichkeiten unterzubringen, die es erlaubten, den ganzen Besitz auszubreiten und so mit einemmal eines der größten und wirkungsvollsten Diözesanmuseen zu schaffen, die wir überhaupt besitzen.

---

[1]) Museo Diocesano Bressanone.



RENAISSANCERAUM



FRÜHBAROCKRAUM MIT DEM ROSENKRANZALTAR VON ADAM BALDAUF

Jedem Besucher der Stadt wird jener »heilige Bezirk« südlich der Domkirche in unvergeßlicher Erinnerung geblieben sein, wo sich um das geschlossene Viereck des Kreuzganges altehrwürdige Gebäulichkeiten dicht zusammendrängen: die Frauenkirche »in ambitu«, Teile der ältesten fürstbischöflichen Hofburg, die Taufkirche St. Johannes, das Kapitelhaus, in dessen Erdgeschoß die alte Domschule gehaust hatte — ein Komplex ineinander geschobener Baukörper, deren malerisch reizvolle Vielgestalt von jedem Joch des Kreuzganges aus neue Blicke eröffnet (Abb. S. 162), ein lebendiges Spiel wechselnder Farben und Formen, wie man es selten aufnehmen kann, weiß sich doch der Beschauer selbst noch umfangen von der bunten Fülle alter gotischer Fresken, welche an den Gewölben und Wänden des Kreuzganges dahindämmern (Abb. S. 186 u. 187). Mitten in dieser Umgebung hat nun das Diözesanmuseum ein Heim gefunden. Im Jahre 1924 gelang es dem fürstbischöflichen Domkapitel, die Räumlichkeiten des früheren Kapitelhauses freizumachen und dem Diözesanmuseum zur Verfügung zu stellen, das sich bis dahin mit ein paar kümmerlichen Sälen im »Bruderhof« hatte begnügen müssen, welche die rastlose Sammeltätigkeit des Konservators fast bis zum Sprengen gefüllt hatte. Kein Platz in ganz Brixen mochte für die Unterbringung des Museums geeigneter erscheinen. Und doch bedurfte es noch eines schwierigen, langwierigen Umbaues, um in dem Kapitelhaus, das zuletzt als Schule gedient hatte, Räume entstehen zu lassen, die einigermaßen den Ansprüchen moderner Denkmalspflege entsprechen konnten. Alle eifrigen Bemühungen wären wohl an der Kostspieligkeit der erforderlichen Maßnahmen gescheitert, hätte nicht Mr. Franc. Mac Nutt, der Schloßherr des benachbarten Ratzötz, in großzügigster Weise geholfen [1]). Durch sein Eingreifen wurde es möglich, mit relativ einfachen Mitteln den doppelflügeligen, mehrstöckigen Bautrakt räumlich zu gliedern und die einzelnen Abteilungen der Sammlung sinngemäß zu verteilen. Jetzt erst konnte man erkennen, welche zahlreichen und wertvollen Materialien in dem knappen Zeitraum von nicht ganz zwei Jahrzehnten in die Obhut des Museums gelangt waren. Nur wer mit den Verhältnissen vertraut ist, weiß, welcher Mut dazu gehört haben muß, all diese Dinge zu erwerben, ohne einen Raum zu besitzen, in dem sie zu anschaulicher Geltung kommen konnten, ja gewiß jahrelang ohne auch nur irgendeine Aussicht auf eine solche Möglichkeit. Was geschehen war, bedeutete nur eine vorläufige Rettung kirchlicher Kunst vor der Profanierung händlerischer Verschleppung, oft auch vor einem Untergang, der durch die Unbilden der Witterung oder den Unverstand der Nachgeborenen drohte. Um so mehr freut man sich, daß nun durch das entgegenkommende Verständnis von Mr. Mac Nutt auch die museale Verwertung dieser konservatorischen Sammeltätigkeit angebahnt wurde.

Hauptraum des Museums mußte naturgemäß der alte Kapitelsaal werden, eine große oblonge Halle im ersten Stockwerk des Haupttraktes, ausgezeichnet durch ein breit gespanntes, vielteilig gebrochenes Gewölbe, das dem Raum noch etwas von seiner ursprünglichen, spätgotisch-feierlichen Stimmung bewahrte. Das asymmetrische Ausweichen der Gewölbscheitel aus der Raumachse verleiht der architektonischen Gesamtrechnung eine scheinbar regellose Rhythmik, deren in die Tiefe drängenden Impulse ein monumental angelegtes Fresko an der Abschlußwand des Raumes auffängt. Die Entdeckung dieses Freskos glückte erst bei den für die Einrichtung des Museums durchgeführten Bauarbeiten. In seiner kompositionellen Disposition ist es zweifellos weitaus die genialste Leistung der einheimischen Malerei kurz nach dem Tod Michael Pachers (1498) [2]). Museal bedeutete diese Abschlußwand die denkbar günstigste Folie für die heterogene Vielfältigkeit der spätmittelalterlichen kirchlichen Kunstgegenstände, welche in diesem Raum eine Aufstellung fanden. Die durch das Gewölbe unterteilten Felder der einen geschlossenen Längswand füllen Tafeln spätgotischer Altäre. Das mittlere Joch wird hervorgehoben durch den altarmäßig strengen Aufbau der holzgeschnitzten Büsten der Diözesanheiligen, hervorragenden Brixener Arbeiten aus der späten Pacherzeit, über denen ein großer, ausdrucksvoller Holzkruzifixus aus dem frühen 14. Jahrhundert hängt, ein Bildwerk, das seit alters dem Kapitelhaus gehörte (Abb. S. 165). Die spezifisch lokale Note, welche sich in zahlreichen interessanten Tafeln und Figuren vornehmlich des 15. Jahrhunderts dokumentiert, begegnet in Arbeiten aus den einzelnen Tälern der Diözese den verschiedenartigsten Variationen der gemeinsamen heimischen Ausdrucksform (Abb. S. 163,

[1]) Leider war es gerade dem feinsinnigen Protektor nicht mehr beschieden, die Vollendung des Werkes zu erleben. Er starb am 1. Januar 1928. — [2]) Die kunstgeschichtliche Spezialforschung wird sich mit diesem Werk noch eingehend auseinanderzusetzen haben!



MITTLERE SCHILDWAND DES KAPITELSAALES
KRUZIFIX DES 14. JAHRHUNDERTS UND BÜSTEN DER DIÖZESAN-HEILIGEN, ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS



ZIMMER MIT DEN DOMMODELLEN



KREUZIGUNGSGRUPPE, BRIXENER SCHULE
ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS

166, 167). Leider gestattet der beschränkte Umfang dieser Übersicht keine Besprechung einzelner Werke. Hingewiesen sei lediglich noch auf die vor den Fenstern aufgestellten Vitrinen, welche besonders qualitätvolle Figurengruppen kleineren Maßstabes aufnehmen.

In der unmittelbaren Verlängerung dieses Raumes nach rückwärts folgt das alte Kapitelarchiv, das nun im Rahmen des Museums seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zurückgegeben werden konnte. Zweifellos ist es architektonisch der wertvollste Teil des noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Kapitelhauses. Von einem massigen Stützpfeiler in der Mitte des Raumes scheinen die Gewölbgrate in kantiger Schärfung diametral auszustrahlen. In der Zusammenziehung der Joche bilden sich Winkel und Mulden, die ein differenziertes Spielen kontrastreicher Lichtbrechungen in ungewöhnlichem Reichtum entfachen.

Für eine Absonderung des Archivraumes ist Sorge getragen. Der Museumsbesucher gelangt von der spätgotischen Kunst des Kapitelsaales in einen einfachern Raum, dessen Gegenstände die großen Krisen der künstlerischen Produktion des 16. Jahrhunderts zu veranschaulichen suchen. Gerade in der Kunst der Alpenländer hat diese Auseinandersetzung mit den Problemen einer neuen sinnlichen Organisation zu ganz überraschenden Lösungen geführt, von denen freilich die Sammlung des Diözesanmuseums nur ein annäherndes Bild zu vermitteln vermag. Immerhin vertreten u. a. das Cranachsche Erbärmdebild (Kunsttafel), beachtenswerte Epitaphien nach Dürerstichen, oder ein minutiöses Täfelchen des Innsbrucker Hofmalers Scheel die renaissancistisch-repräsentative Seite dieser Kunst, indessen besonders eine Tafel mit der Marter der hl. Apollonia und zwei ausgezeichnete Figuren aus dem Iseltal für das ungebrochene Fortwirken alter gotischer Traditionen zeugen (Abb. S. 163). Ja, die Lebenskraft des Überkommenen scheint am Jahrhundertende erneut zu wachsen und gewinnt zugleich ein neues positives Verhältnis zu den plastischen Werten des Körperhaften. Welch fruchtbaren Nährboden gerade hier die Anregungen kommender Barockkunst gefunden haben, bringen die monumentalen Werke des nächsten Raumes zu Bewußtsein. Mit überraschender Vollständigkeit findet man jene Künstler vertreten, welche am Eingang des neuen Jahrhunderts die Blüte des künstlerischen Schaffens in Brixen getragen haben. Da sind Terrakottafiguren des Hans Reichle von Schongau, Werke, die bei der späteren Aufstellung des Figurenzyklus in der fürstbischöflichen Hofburg nicht mehr untergebracht werden konnten. Da ist vor allem der mächtige Rosenkranzaltar aus dem alten Dom, ein Schnitzwerk von Reichles Mitarbeiten Adam Baldauf (gegen 1625), mit der Eindringlichkeit seiner Figuration den ganzen Raum absolut beherrschend, zudem ein seltenes Wunder, was die Erhaltung der originalen Fassungsoberfläche anlangt (Abb. S. 163). Aus jeder Teilform spricht jener Mut zur großen Dimension, den eben das zwiespältige 16. Jahrhundert nicht mehr aufgebracht hatte. Die zeitgenössische Malerei kennzeichnet am besten das Bild einer Salbung Christi von Schmidt (Abb. S. 163), während eine Darstellung der Anbetung der Könige die vorausgesetzte oberitalienische Malweise kennzeichnet, welche Eindrücke von Tizian, Bassano und Tintoretto verarbeitet (gegen 1540, Abb. S. 169).

Als eine seltene Gunst der örtlichen Situation wird man es empfinden, daß im letzten Raum dieses Stockwerkes sogar die Kostbarkeiten des Domschatzes ausgestellt werden



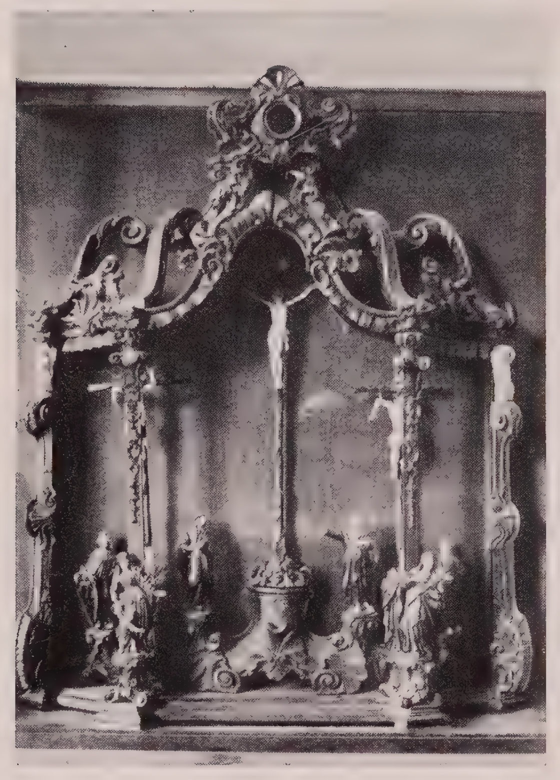
MUTTERGOTTES (NIKOPOIA)
HOLZFIGUR AUS DEM PUSTERTAL
ZWEITES VIERTEL DES 13. JAHRH.



MARIA LACTANS
HOLZFIGUR AUS DEM PUSTERTAL
GEGEN 1400



HL. JOHANNES EVANGELIST
HOLZFIGUR, BRIXENER WERKSTATT
GEGEN 1480



HAUSALTÄRCHEN AUS ALABASTER UND EBENHOLZ. MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS



HL. CASSIAN. HOLZGRUPPE AUS DER BRIXENER GEGEND. ERSTE HÄLFTE DES 18. JAHRH.

konnten. Mittels eines eigenen Aufzuges können sie, wenn es die gottesdienstlichen Bedürfnisse erfordern, jederzeit in die tiefer gelegene, an das Gebäude angrenzende Domsakristei befördert werden. Große, dunkel ausgeschlagene Schränke, eingepaßt in den gewölbten schmalen Raum, schaffen eine feierlich-gedämpfte Atmosphäre, aus der uns die herrlichen alten Reliquienbüsten, Reliquienmonstranzen und Tragkreuze entgegenfunkeln. Besonders berühmt sind die pontifikalen Bekleidungsstücke des Domschatzes, welche teilweise zu den ältesten und wichtigsten erhaltenen Werken liturgischer Gewandung gehören.

Ein seitliches Zimmer dieses Stockwerkes ist der Erinnerung an denkwürdige Glieder des Diözesanklerus gewidmet, vor allem der Erinnerung an den bekannten Komponisten Mitterer. Ein weiterer Raum enthält eine Sammlung von kostbaren Paramenten und Resten alter Textilien aus dem liturgischen Gebrauch. Auch einige alte Musikinstrumente sind hier untergebracht.

Das nächste Stockwerk umfaßt ausschließlich Werke des Spätbarockes. Daß dies in solchem Umfang zur Geltung kommt, entspricht durchaus den historischen Tatsachen der alpenländischen Kunstgeschichte. Die neue Vertiefung der religiösen Einstellung, das Wachsen der kirchlichen Machtfülle befruchteten die künstlerischen Impulse in ungeahnter Weise, so daß gerade die kirchliche Kunst dieser Zeit eine Bedeutung gewann, die sich nur der ausgehenden Gotik vergleichen läßt. Freilich handelt es sich in beiden Epochen um eine Kunst, die eine räumliche Expansionsmöglichkeit beansprucht, wie sie die museale Unterbringung nie bieten kann. Mußte deshalb schon die Aufstellung der gotischen Bildwerke im Kapitelsaal empfindliche Härten in Kauf nehmen, so konnten naturgemäß einfache Zimmer noch viel weniger dem ins Grenzenlose greifenden Temperament spätbarocker Gestaltungen die Resonanz ihrer ursprünglichen Umgebung ersetzen. Korrespondenz der einzelnen Objekte und Wechsel von Gemälde und Skulptur mag wenigstens eine Andeutung jener räumlichen Komponente vermitteln. An Einzelheiten seien die impulsiv kurvierten Bischofsgestalten aus Elvas hervorgehoben oder eine ungemein locker bewegte Barbara aus Ampezzo (2. Viertel 18. Jahrhunderts) (Abb. S. 170).



PAUL TROGER: SKIZZE ZUM VIERUNGSFRESKO DES DOMES IN BRIXEN: VERHERRLICHUNG DER RELIGION, 1749



ANBETUNG DER KÖNIGE
OBERITALIENISCHES GEMÄLDE
MITTE DES 16. JAHRHUNDERTS

Ein Gemälde der Vermählung der hl. Katharina, aus dem Fleimstal stammend, schlägt die Brücke nach rückwärts und erinnert in seiner correggiesken Anlage an die italienischen Prototypen der gleichzeitigen Malerei. Zwischen diesen Hauptobjekten versuchen Vitrinen mit Kleinkunst eine Vermittlung zu schaffen. Beachtenswert ist vor allem ein kleiner Hausaltar mit einer vielfigürigen Kalvarienbergdarstellung in Alabaster (Mitte 18. Jahrhunderts) (Abb. S. 168). Ein Vorraum zeigt hauptsächlich Kunstgewerbe. Schließlich ist noch ein eigener großer Saal den Meistern vorbehalten, welche den Weg wiesen aus den noch unerschöpften barocken Traditionen zur Neuzeit. Da sieht man Gemälde und Ölskizzen von M. Günther, Troger, Knoller, Zeiller, findet herrliche Frühwerke des Schnitzers F. X. Nissl (1787). Selbst unter den jüngeren Schöpfungen ist noch Wertvolles, wie Hellwegers Madonnenbild (1846), in seiner gedämpften Feierlichkeit dem müden Verzicht der sonstigen zeitgenössischen Malerei innerlich weit überlegen, ein letzter Nachklang der stillen Versenkung des gotischen Andachtsbildes. — Ein besonders glücklicher Gedanke war es, in einem seitlichen Zimmer dieses Stockwerkes alles Material zu sammeln, das sich auf den Neubau des Brixener Domes bezieht (Abb. S. 165). Hier wurden Modelle ausgeführter und nicht ausgeführter Entwürfe für Innenraum, Fassade und Vorhalle (1745, 1783) untergebracht, ferner die fragmentierten Reste des 1895 bei der Restauration entfernten Freskos Paul Trogers der Vierung des Domes (von 1749). Selten bietet sich Gelegenheit, die Malweise des spätbarocken Freskos so mühelos in der Nahsicht studieren zu können. Zudem besitzt das Museum ja auch Trogers Ölskizze zu diesem Werk, ein großartiger Wurf befreiter Gestaltungskraft, dessen Teilformen zu einem Fluidum differenziertester Farbigkeit zusammenfließen (Abb. oben).

Den mächtigen Dimensionen der großen nachmittelalterlichen Altaraufbauten vermochte nur ein hoher Saal des Turmbaues zu entsprechen. Werke, wie der Dreikönigsaltar von 1545 und der alte Domhochaltar von Schmid (um 1600) weisen in ihrer Bedeutung weit über den Rahmen der lokalen kunstgeschichtlichen Interessen hinaus (Abb. S. 178 u. 179). — Zugleich eröffnet dieser Altarraum den Zugang zu einer Flucht von Räumen des obersten Stockwerkes, die Gegenstände des kultischen Gebrauches bergen. Da findet man jeweils in Beispielen aus mehreren Jahrhunderten die verschiedenartigsten Gerätschaften vom Tabernakel bis zum Antependium, vom Leuchter bis zum Reliquiar, Opferstöcke, Zunftstangen, Prozessionsstangen, kurz alles, was die Einrichtung des Kirchen-



HL. BARBARA AUS AMPEZZO
ZWEITES VIERTEL DES 18. JAHRHUNDERTS

gebäudes erfordert. Kunstgeschichtlich Wertvolles wurde dabei ausgesondert und je nach dem Stilcharakter, soweit angängig, der Kleinkunst der bereits besprochenen Abteilungen eingereiht. Hier sollte vielmehr der Versuch gewagt werden, gerade mit künstlerisch anspruchslosen Objekten eine systematische Geschichte der kirchlichen Einrichtungsgegenstände zu veranschaulichen, eine Aufgabe, wie sie mit dieser Konsequenz unseres Wissens noch für keine andere Landschaft, bzw. Diözese unternommen wurde. (Es muß betont werden, daß hier zweifellos eine Hauptaufgabe gerade der jüngeren Diözesanmuseen vorliegt, eine Aufgabe, die unmittelbar aus dem lehrhaften Charakter des Diözesanmuseums erwächst.) Organisch schließt sich hier ein freilich noch nicht ganz ausgebauter Überblick über die Heiligenikonographie der Diözese an.

Mit dieser Abteilung ist bereits eine Weiterung des Sammlungsbereiches eingeleitet, der nicht mit den Grenzen kirchlicher Kunstübung enden kann. Vielmehr muß in einem richtigen Diözesanmuseum auch die religiöse Volkskunst der Diözese ihrer Bedeutung entsprechend vertreten sein. Das Gebiet ist gerade in den Alpenländern besonders fesselnd. Hat sich hier doch in der Bevölkerung noch bis in unsere Tage hinein etwas von einer uralten sinnlichen Bildkraft in seltener Stärke erhalten. Um so mehr freut man sich, daß im Brixener Diözesanmuseum eine eigene Folge von drei Zimmern ein lebendiges Bild jener »Kunst abseits der Kunstgeschichte« vermittelt. Freut man sich nicht auch darüber, daß gerade diese Abteilung den stärksten Anklang bei der einheimischen Bevölkerung gefunden hat? Da ist eine ganze Bauernstube eingerichtet (Abb. S. 171). Ein anderer Raum ordnet das Material nach einzelnen Motiven: Repliken von heimischen und auswärtigen Gnadenbildern, Wallfahrtsgegenstände, Weihegaben hängen und stehen dicht gedrängt rund um den Gnadenaltar. Ein letztes schmales Zimmer gibt etwas wie eine Bauernkapelle: in der Mitte ein bunt aufgeputzter Altar, zu dem jeder aus der Familie, jeder vom Hof »seinen« Heiligen hingestellt hat, klotzige, derbe Gestalten und doch zugleich ergreifend durch das kindhaft Innige, Unbedingte des Ausdruckes (Abb. S. 173). Die hier angeschlagene Note wird noch eine Vervollständigung erfahren, wenn einmal in der großen, gewölbten Erdgeschoßhalle die ganze Wunderwelt alter Krippenkunst ausgebreitet ist.

In Nebenräumen sind noch kleine Sonderausstellungen geschaffen. Bemerkenswert ist vor allem eine Sammlung alter Erinnerungen aus der Geschichte der Bischofsstadt. Aber auch die Denkmäler der Vorgeschichte wurden nicht vergessen. Gerade für dies Gebiet besitzt das Museum sehr bedeutende Materialien, die sachkundig aufgestellt um so mehr Berücksichtigung verdienen, als gerade von dieser Seite noch wertvolle Aufschlüsse über die Fragen der Besiedelung der Gegend zu erwarten sind. — So reiht sich im Diözesanmuseum Abteilung an Abteilung, verknüpft Ältestes mit Neuestem, Religiöses mit Profanem, ein sinnfälliger Spiegel jenes organischen Ineinandergreifens großer, nur scheinbar getrennter Komplexe.



BAUERNSTUBE: HERRGOTTSWINKEL. GEGENSTÄNDE AUS DER BRIXENER UMGEBUNG

DER HOCHALTAR DES ALTEN BRIXENER DOMES

Von FRITZ KRIEGBAUM

Im Herbst 1925 fand ich im Magazin des Brixener Diözesanmuseums ein verstaubtes und vergessenes Altarwerk, das durch ungewöhnliche Größe und Malweise auffiel. Ans Licht gezogen, konnte es — eine doppelseitig bemalte Haupttafel mit dazugehörigen Flügeln — an Hand der Darstellungen als der vermißte Hochaltar des alten Domes erkannt und nach Vergleich mit den im Hofarchiv liegenden Akten, die die genauen Maße enthalten, sicher identifiziert werden[1]) (Abb. S. 178 u. 179).

Aus Sinnacher und Niederweger war schon immer bekannt, daß Kardinal Andreas von Österreich, der Sohn des Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser und 1591 bis 1600 Fürstbischof von Brixen, im Jahre 1600 einen neuen Hochaltar an Stelle des gotischen errichten ließ und daß dieses Werk dann 1745 beim Abbruch des alten Domes mit allen anderen Altären, darunter dem heute in München befindlichen Kirchenväteraltar des Michael Pacher, eingelegt wurde. Während die meisten Ausstattungsstücke des Domes, soweit sie nicht veräußert wurden, auf Dachböden oder in Brixener Familienbesitz wanderten, stellte man die allgemein beliebte und bewunderte Haupttafel des Hochaltares mit dem Marientod zunächst in der Johanneskirche am Kreuzgang aus und brachte sie später in die Kapelle des Neuen Friedhofes[2]), wobei sie leider ihres Originalrahmens

[1]) H. Arch. 13193 (identisch mit Regest 14497 Schönherr, Wiener Jahrb. Bd. XVII). Ausmaße: Mittelbild 3,31 m hoch, 1,90 m breit. Flügel ohne Rahmen 3,15 m hoch, 0,78 m breit. Rechnet man die Maße auf Tiroler Schuh um und berücksichtigt dabei die spätere Verkleinerung der Mitteltafel, so ergeben sich genau die in den Akten genannten Größen. — Die freundliche Beschaffung der Aufnahmen danke ich Herrn Dir. Can. A. Egger. — [2]) In der Johanneskirche sah sie Roschmann 1750 (Reise nach der fürstlichen Residenzstadt Brixen vorgenommen von Antoni Roschmann, kais. kgl. Bibliothecario und Vizearchivario, im Herbst 1750. Bibl. des Ferdinandeums zu Innsbruck, Dip. Handschr. 937, p. 30),



EISERNE OPFERTIERE. AUS DER BRIXENER GEGEND

beraubt und gewaltsam zurechtgesägt wurde. Auch hat sie dort vom Wetter vielfachen Schaden gelitten. Die Flügel hingegen haben bis zu ihrer Übernahme ins Museum auf dem Dachboden des Priesterseminars gelagert und sind daher in der ursprünglichen Rahmung gut erhalten.

Diese Malereien sind die einzigen auf uns gekommenen Reste des außergewöhnlichen Altarwerkes, das wegen seiner zentralen Bedeutung im Kult der Diözese in Dimensionen und prachtvoller Aufmachung nicht hinter den Gewohnheiten der spätgotischen Altarbaukunst zurückstehen sollte. Alles andere hat die unerbittliche Kritik des 18. Jahrhunderts, die uns nur mehr aus einem Überquellen eigener Produktionskraft erklärbar ist, als nicht mehr verwertbares Mobiliar vernichtet.

Die erwähnten Rechnungen aber geben neben den Künstlernamen glücklicherweise genug Anhalte, das Aussehen des Altares einigermaßen zu rekonstruieren, so daß die alte Überlieferung, es sei ein »eigentlicher Hochbau« gewesen, doch etwas deutlichere Gestalt gewinnt. Der Gesamtentwurf und die Tafeln stammen von dem Hofmaler des Kardinals Andreas, Hans Schmidt, der leider zugrunde gegangene Statuenschmuck, Terrakottafiguren der Hl. Andreas, Georg und Katharina und kleine Figuren am Tabernakel, von der Hand des schwäbisch-tirolischen Bildhauers Hans Reichle[1]), dem Brixen vor allem die Reihe der Habsburgerstatuen in der Hofburg verdankt und der bis zum Tode des Fürstbischofs Wilhelm von Welsberg der fürstliche Hofbaumeister gewesen ist. Die Holzarchitektur schließlich baute der schon beim Velthurner Schloßbau bewährte Tischlermeister Hans Rumpfer aus Klausen.

Aus den Aufstellungen dieser Meister, die ergänzt werden durch die Rechnungen des Brixener Hofschmiedes Michael Schleifer, der das ganze Werk zusammensetzte, ergibt sich, daß über einem mit Terrakottastatuetten der Heiligen Petrus und Paulus gezierten Tabernakel die Mitteltafel zwischen zwei Säulen mit flachen Pfeilerpilastern dahinter stand. Die Flügel scheinen um die Säulen in langen Angeln derart drehbar gewesen zu sein, daß sie sie in geöffnetem Zustande nicht verdeckten. In den Zwikkeln über den Rundbogen des Hauptbildes saßen von Reichle geschnitzte Engelsköpfe. Das Hauptgesims war mit ebenfalls geschnitzten Fruchtgirlanden geschmückt. Über ihm saß als Auszug in einem geigenfensterförmigen Rahmen eine von Schmidt gemalte Krönung Mariä und in dieser obersten Zone standen wohl auch die drei Terrakotten Reichles, in Abwechslung mit holzgeschnitzten Pyramiden. Das dem Stil der Zeit nach dazugehörige Schmuckwerk von Rosetten, Voluten, Stäben



BERCHTENMASKE
(GESICHTSMASKE)

schreibt sie aber fälschlicherweise Schönfeld zu. In der Kapelle »auf dem neuen Gottesacker, außer dem Spital« beschreibt sie Niederweger, »Die alte und die neue Domkirche«, Mscr. Brixener Kapitelarchiv, Anf. 19. Jhdt.

[1]) Seine Aufstellung werde ich in einer Monographie über diesen Künstler veröffentlichen.



WALLFAHRTSALTAR, 18. JAHRHUNDERT



WEIHEGABEN VON WALLFAHRTSORTEN, 17. BIS 19. JAHRHUNDERT



DOPPELBETT MIT WIEGE, 19. JAHRHUNDERT

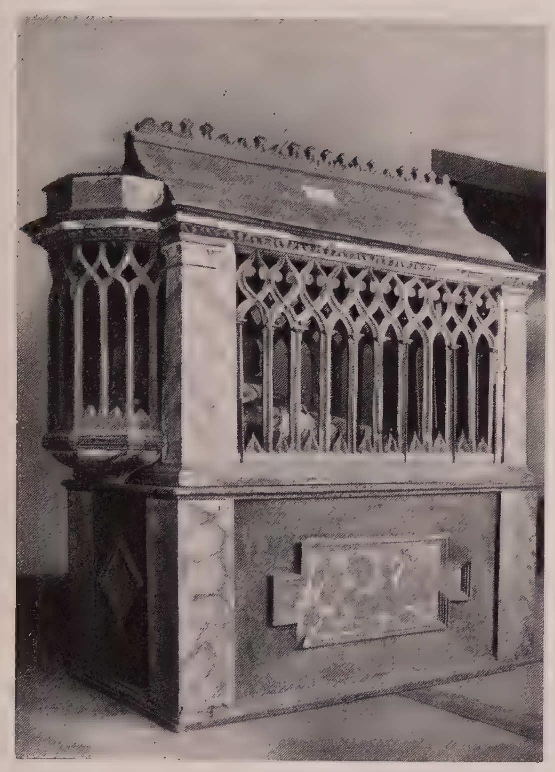
und Gesimsen, wie überhaupt das Aussehen der Architekturteile mag man sich am besten an Hand des Hochaltares in der benachbarten Frauenkirche am Kreuzgang vorstellen, der wenige Jahre später entstanden ist. Reiche Vergoldung und bunte Bemalung ist nach den Rechnungen vorauszusetzen. Zieht man die bedeutende Höhe allein der Gemälde in Betracht, so kommt man auf eine Gesamthöhe des Altars von vielleicht 10 m und ermißt, wie gewaltig das neue Werk den Chor des alten Domes beherrscht haben muß.

Überraschend ist, daß wir es in so später Zeit bei der Unternehmung eines allem Ausländischen sonst so geneigten Fürsten mit einem im Prinzip eigentlich noch gotischen Flügelaltar zu tun haben, wo doch schon längst der in der Folge so langlebige Typ des unbeweglichen Säulenaltares festlag, der zudem für die Seiten vor Gemälden Statuen vorzog. Doch erscheint dies nur auf den ersten Blick so; in Wahrheit lag auch hier der neue Typ vor, von der völligen Aufgabe des Gotischen in den Einzelformen ganz zu schweigen. Die an längst Vergangenes anknüpfenden Drehflügel bedeuteten nur eine Bereicherung, die man sich an einem Altar, an dem die Feste vieler Heiligen mit Aufwand gefeiert werden mußten, nicht gerne schenken wollte. Gerade die Notiz, daß die Flügel an langen Bändern »um die Säulen gingen« und diese sichtbar ließen, zeigt ja, daß das architektonische Bild gewahrt werden sollte, ein Gedanke, der mit spätgotischer Altarkonstruktion nichts mehr zu tun hat.

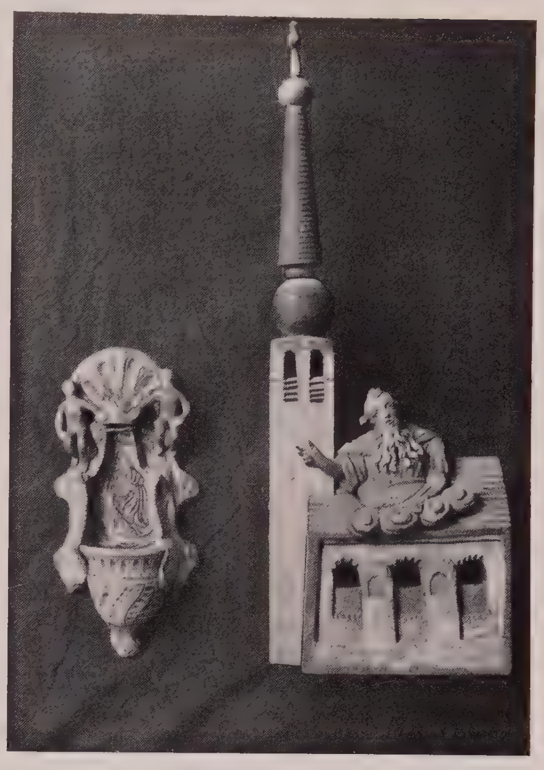
Das inhaltliche Programm des Altarwerkes ist von mehreren Faktoren bestimmt; es hatte Rücksicht zu nehmen auf den Dom als eine alte Marienkirche, auf die Patrone des Bistums, auf sonst besonders verehrte Heilige und schließlich auf die Patrone des stiftenden Kardinals.

So sieht man, wenn der Altar geöffnet ist[1]) in der Mitte den Tod Mariä, auf den Flügeln links die Rettung des sinkenden Petrus, rechts die Bekehrung des Paulus (Abb. S. 178). Geschlossen zeigen die Flügel Ganzfiguren der hl. Dorothea und der hl. Agnes. In den vier Kompartimenten der Rückseite sind die Bistumspatrone Ingenuin und Albuin, Hartmann und Hartwig zu sehen (Abb. S. 179). Die Reihe dieser Darstellungen fand ihre Ergänzung in dem bekrönenden Gemälde der Marienkrönung, den drei Terrakottastatuen der Heiligen Andreas, Georg und Katharina und den Terrakottastatuetten der Apostel Petrus und Paulus am Tabernakel. An die Mensa des Altares, wohl auf die Rückseite, hatte Schmidt

[1]) Er ist im Altarraum des Neuen Museums wieder in der alten Anordnung montiert.



HL. GRAB VON 1694



WEIHWASSERKRÜGL UND SALZKIRCHL
18. JAHRHUNDERT

dazu noch das Bildnis des Kardinals Andreas gemalt. Die Malereien zerfallen also in Bilder ruhiger Repräsentation, reiner Heiligenfiguren, deren Schlüssel das Attribut ist, und Schilderungen dramatischen Geschehens, beides in der Weise getrennt, daß die Vorführung der letzteren den Festtagen vorbehalten bleibt, wenn der Altar geöffnet ist.

Die Hauptszene, der Transitus Mariä, besonders in der deutschen spätgotischen Malerei beliebt und wohl auch auf dem vorhergehenden Hochaltar schon dargestellt, ist als würdevoller, mehr feierlicher als schrecklicher Vorgang gegeben, an dessen traurigem Schweigen jede Figur wohl überlegten und geschickt gestellten Anteil hat. Da ist die in strahlendem Licht verscheidende Mutter Gottes auf ein königliches Lager mit einer Brokatdecke gebettet, das die Apostel umstehen oder vielmehr schön umrahmen, keiner geschäftig oder in Aufregung — nur einer flüstert das letzte Gebet — jeder von der Größe des Augenblicks erfüllt, der den einen zu stillem Schmerz zwingt, den andern zu einem verhallenden Aufklagen, zu stiller himmlischer Verzückung, die meisten zu großer, heroischer Haltung, selbst wenn sie mit Tuch oder Rauchfaß hantieren, wie die Knienden vorne. Es ist auch kein Krankenzimmer, in dem menschliche Kleinigkeiten die Aufmerksamkeit abziehen, sondern ein idealer Raum; ein groß drapierter Vorhang läßt eine klassische Säule zum Vorschein kommen. Und nun braucht man es nicht mehr wie in früherer Zeit, daß Gottvater im Himmel die Seele der Abgeschiedenen empfängt, sondern ein beinahe fröhlich jubelnder Engelchor, der auf Wolken und lichtbringend hereinbricht, gibt der Sterbestunde die triumphale Note und was an dumpfen Tönen der unteren Szene zu viel gegeben war, heben die helleren Register des Siegespalmen bringenden Engelsheeres wieder auf. Dem Künstler hat das Räumliche einige Schwierigkeiten bereitet, da er sich entschloß, das Bett in starker Verkürzung in die Mitte zu stellen, ein echter Renaissancegedanke übrigens, der von vorneherein ermüdendes Aufreihen und Abschildern ausschloß. Doch verschleiert er geschickt die perspektivische Aufsicht durch die Kniegestalt mit ihrer starken Tiefenwirkung[1]) und wendet sogar die

[1]) Sie ist, ebenso wie der die Arme hebende Apostel im Hintergrunde, von Michelangelo Unterberger in das neue Domhochaltarbild übernommen worden, ein Zeichen, welcher Schätzung sich das alte Bild erfreut hat.

rein heroisch posierende, ins Bild hineinsehende Rückenfigur an. Er verweilt mit besonderer Sorgfalt bei schön gelegten, stofflich reizvollen Gewändern, bei ernsten, gehaltenen Charakterköpfen und seine ganze Malerlust entfaltet er in dem leuchtenden Engelschor mit seinen lieblichen Lockenköpfen und den etwas höfisch-elegant schwebenden, fast tanzenden Flügelputten.

Die Szene auf dem Petrusflügel ist im Gegensatz zu dieser in sich geschlossenen und wenig gespannten Komposition notwendigerweise mehr auf den dramatischen Moment zugespitzt; sie bildete ja von vorneherein eine dankbarere, erzählerische Aufgabe. Doch ist diese Möglichkeit nur mit einer gewissen Scheu ausgenützt. Christus — er steht auf dem sicheren Ufer; das wunderbare Schweben auf dem Wasser hat der Künstler erst gar nicht versucht! — Christus zieht den Zweifelnden zu sich, weniger mit der zugreifenden Rechten, als mit der segnend erhobenen Linken. Aber damit ist der Vorgang auch schon geschehen und es entwickelt sich das dem Künstler zuvörderst Interessante, die tiefe Landschaft, die sich über das schwankende Apostelschifflein hinweg in einem verschwimmend gemalten Fernblick auf eine heroische Uferstadt verliert. Diese Landschaft ist ihm die Hauptsache, und ihr als Kulisse dient auch der schattige Baum und die inhaltlich ganz unmotiviert am Ufer sitzende Frau, die selbst als Beschauerin zur Durchmessung des Blickfeldes auffordert.

Die reine Aktion, die Verdeutlichung des nur zur Handlung Notwendigen ist es also nicht, was unsern Künstler vornehmlich beschäftigt, sondern darüber hinaus leiten ihn artistische Absichten. Er gehört einer Zeit an, der der Reichtum und der Aufwand einer Vorführung sehr wichtig ist und nicht nur ihre Deutlichkeit. So gibt er zwar einen erzählerisch wichtigen Augenblick, spannt ihn aber in einen weiten artistischen Apparat ein, um so dem Augenblick Präzision und Alleinherrschaft im Bilde zu nehmen.

Verstünde man unter Dramatik brausendes Leben und wilde Bewegung, so würde der Künstler sich auf dem Paulus-Flügel noch übersteigert haben. In Wahrheit liegt aber dasselbe Prinzip vor wie auf der anderen Tafel. Ein dramatisch fruchtbarer Moment, der Sturz des geblendeten Reiters, geht unter im Gewoge von Akzessorien, in dem wilden Auseinanderstieben und aufgeregten Durcheinanderschlagen der Kriegsknechte. Diese dienen, wie vorher, vor allem dazu, den Raum in die Tiefe zu erweitern, die gewohnte Repoussoirfigur bildet auch hier wieder in komplizierter Stellung den Vordergrund, und es ist nicht vermieden, Figuren, die schräg nach hinten fliehen, einfach abzuschneiden. So kommt das Unklare aufgeregten Durcheinanderwogens heraus, das der Künstler für die zu seinen Absichten passendste Atmosphäre hielt. Dazu ist das Wunderbare des Vorganges noch deutlich gemacht durch die aus den Wolken hervorschießende Erscheinung Christi, die strahlendes Licht über die Bühne wirft.

Die Wundertaten, die auf beiden Bildern dargestellt sind, schildert der Künstler demnach nicht um ihrer selbst willen, nicht mit naivem Sichzufriedengeben am Tatsächlichen des Vorganges, der dann, etwa wie auf gotischen Bildern, ebenso naiv und ohne Gegenfrage abgelesen und aufgefaßt werden sollte, sondern der Vorgang ist ihm doch mehr Anlaß zur Entfaltung ergänzender Phantasie. Er will zu einem Bildganzen gelangen, das auch dem Anspruche des Großartigen, von der Fülle der Welt Zeugenden gerecht werden soll und deshalb muß ein größerer Apparat aufgewandt werden. Wenigstens ist dies die Überzeugung der Spätrenaissance, der unser Künstler ja angehört.

Dieses bewußte Auflockern der Bildkonzentration muß sich auch im Arbeiten mit den Farben kundtun, an denen man, als an dem beinahe Wichtigsten, nicht vorübergehen darf, und wäre es nur, um die tote Photographie etwas zu beleben. Leider wirken die Tafeln nicht annähernd mehr in ihrer Ursprünglichkeit, da mit dem Firnis die ganze Tiefe geschwunden ist. Eine verständnisvolle Restaurierung könnte sie allerdings heute noch wiederherstellen[1]).

Bei einem so aufs Dekorative eingestellten Künstler kann man von vorneherein keine Leidenschaft der Farben erwarten. Mittlere, gehaltene, ernste Töne herrschen vor und das Interesse, die Einzelstücke schön auszustatten, bestimmt die Farbenauswahl, nicht der Wille dramatischer Steigerung etwa auf die Hauptfiguren hin. Auch sind Kontraste, die die Wirkung von Farbkomponenten übersteigern könnten, vermieden.

---

[1]) Der Kreidegrund ist sehr dünn und daher stellenweise abgesprungen. Einzelne dunkle Flecke sind durchgewachsene Äste.

Oft verliert sich der Künstler ganz an der einzelnen Figur oder dem einzelnen Gegenstand oder er behandelt zwei gegenständlich getrennte Bildzonen mit ganz selbständiger Koloristik. Im Hauptbild etwa steht die ganz unirdisch gegebene Engelzone mit grünblauem Himmel, zitronengelben und weißen Gewändern, hellblonden Haaren und bleichem Inkarnat sehr im Gegensatz zu der dunkel und schwer gehaltenen Marienszene. Die Gewänder der Apostel spielen von einem finster glühenden Rot über ein dunkles Metallgrün und ein helleres Zitronengelb bis ins Weiß hinüber, doch gibt das letztere ohne sich vorzudrängen, nur Akzente. Neutrale Töne, wie der dunkelgrüne Vorhang, graue Säule und grauer Hintergrund oder olivgrüne Bodenplatten auf mattrosa Grund geben diejenige Bindung und Zurückhaltung, die auch der Aktion der Figuren auferlegt ist.

Es hängt nicht nur mit dem besseren Erhaltungszustand der Flügel zusammen, daß diese etwas lebhafter in den Farben sind. Es fallen schon Einzelgestalten etwas mehr heraus: den rettenden Christus in zinnoberrotem Mantel und hellgrünem Gewand umstrahlt ein gelblicher Lichtnimbus (der Photographie entgeht jede Andeutung davon!). Das dunkelblaugrüne Gewand des Petrus hebt sich von den hellblauen Wellen ab, auf denen der Kahn als Fleck aus Rosa, Gelb und Olivgrün schwankt. Die vorne sitzende Frauengestalt ist ein fast fröhliches Gemische aus Gelb, schillerndem Seidenweiß, Olivgrün und Karminrot. Natürlich ist der Paulusflügel von ähnlicher relativer Buntheit. Die Hauptfigur hat einen blaugrünen Panzer in dessen Dunkelheit der Zugreifende mit dem leuchtenden Helm verschwindet. Dann aber steigert es sich nach oben in ein Gewoge von leuchtendem Metall, hellkarminen und gelben Umwürfen, olivgrün gestreiften und seidig schimmernden Gewändern und durchleuchteten Federbüschen bis in den unheimlich grünblauen Himmel. Und dies überstrahlt noch das gelbe Wunderlicht des auf den Zwieklang Grünblau-Karmin gestimmten Christus in den Wolken. Aber wie zur Neutralisierung liegt im Vordergrund der Kriegsknecht mit einem ockergelben, matten Lederpanzer und gelähmten Chromgelb auf dem Schurz und läßt alle Ansätze zu echter Farbenfröhlichkeit wieder auf eine höfisch gebändigte Ausgeglichenheit zurücksinken.

Spätrenaissancemaler vom Schlage unseres Künstlers, denen die Zeichnung vorgeht und denen die Farben sich immer durchs Medium der Form brechen, pflegen sich der Einzelfigur gegenüber wohler zu fühlen, wo man sich ganz ausschwelgen kann in der Umschreibung somatischer Gegebenheiten, plastischer Tatsachen. In der Tat sind denn auch die Flügelaußenseiten mit den Ganzfiguren der hl. Agnes und Dorothea auf reine Repräsentation eingestellt; hier sollte dem Kardinal und der Welt gezeigt werden, wie höfisch vornehm, ja elegant man die Märtyrerinnen sehen konnte und was man im Süden alles gelernt habe an Grazie und Lieblichkeit der Devotion, an Pracht und Weiträumigkeit der Raumdarstellung. Wahrlich sind die in reiche karminrosa Gewänder und dunkelgrüne brokatähnliche Mäntel gekleideten Heiligen mit dem warmen Inkarnat zierlich gespreizter Hände und den modisch frisierten Köpfen nicht sehr weit entfernt von Allegorien des späteren Manierismus, die sich in abgeschliffener Gewandtheit vor großen schemenhaft weißen Architekturen bewegen. Es verschlüge wenig, wenn sie irgendwelche weltlich-allegorische Abzeichen trügen anstatt ihrer geistlichen, die allerdings mit besonderer Liebe und Feinheit gegeben sind. Aber die Art, wie etwa eine inhaltliche Beziehung herzustellen versucht ist zwischen der jungfräulichen Heiligen und der graziös balancierenden Venusstatue, zeigt doch, wie recht dem Künstler jede Gelegenheit kam, sehen zu lassen, daß er in der Formenwelt elevierter Kreise und vor allem südlicher Höfe sich auskannte.

Und in den vier Ganzfiguren der Bistumspatrone fühlt er sich völlig in seinem Element. Hier kam noch die dem Porträt sich nähernde Möglichkeit dazu, individuell durchdachte Charakterköpfe zu geben und darin hat er auch Bedeutendes geleistet. Hier hält das Physiognomische der weiß-goldenen Pracht der Gewänder stand und daraus resultiert eine Würde und Feierlichkeit, die dem Gegenstand gewachsen ist. In den Durchblicken auf gotische Kathedralen betont der Künstler sein deutsches Formgefühl und es klingt wie eine heimatliche Note, wenn rechts oben eine Erinnerung an den Bozener Pfarrkirchturm auftaucht.

Wir haben schon im Verlauf dieser kurzen Untersuchung seiner Bilder den Meister Hans Schmidt als einen Künstler kennengelernt, der die bildnerischen Prinzipien und Ausdrucksmittel seiner Zeit, des späten Manierismus, alle kennt und, wie es scheint,



EHEMALIGER HOCHALTAR DES BRIXENER DOMES, INNENSEITEN
VON HANS SCHMIDT, 1600



EHEMALIGER HOCHALTAR DES BRIXENER DOMES
RÜCKSEITE UND AUSSENSEITEN DER FLÜGEL. VON HANS SCHMIDT, 1600

mühelos und virtuos beherrscht. Wir wissen heute längst, daß diese keine nordischen Errungenschaften waren, wenn auch der Norden verschiedene wesentliche Elemente zur Entwicklung beigebracht hat, sondern in Italien gefunden und ausgebildet und im Verlaufe des 16. Jahrhunderts zu internationalem Allgemeingut wurden. Daß Hans Schmidt als Tiroler diesen Stil sich aneignete, ist bei der engen Verbindung der katholischen Tiroler Höfe mit der damaligen künstlerischen Kultur des Südens selbstverständlich, ja daß er selbst zu seiner Ausbildung in einem der Zentren der Malerei, Florenz oder Rom, in seinen jungen Tagen geweilt hat, können wir auch als sicher annehmen, obwohl uns urkundliche Nachrichten hierüber leider fehlen. Seine Formgebung, soviel Allgemeines aus den genannten Kreisen ihr anhaftet, läßt sich speziell mit einer Künstlergruppe gut in Verbindung bringen, die in der Entwicklung der florentinisch-römischen Spätrenaissancemaler eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hat, den Brüdern Taddeo und Federico Zuccari und ihrer Schüler. Sie bestimmten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die römische Freskomalerei als Alleinherrscher, haben aber auch in Florenz ihre Spuren hinterlassen, dort die Richtung Vasaris fortsetzend. Besonders an den heroischen Erzählerstil des älteren, 1566 in Rom gestorbenen Taddeo, den man mit gewissen Vorbehalten als den Fortsetzer des raffaelischen Freskenstiles bezeichnen kann, schließt sich die Art Schmidts eng an und da man kaum annehmen kann, Schmidt könne den Zuccaristil lediglich in dem nahen Venedig und dann aus der Hand des jüngeren, dort jeweils nur kurz verweilenden Bruders Federico kennengelernt haben, so wird ein Aufenthalt unseres Künstlers in Rom, wahrscheinlich vor 1566, sehr nahegelegt. Eine Bestätigung findet diese Annahme auch in einer Kompositionsentleihung aus dem Werke des Taddeo Zuccari. Die Paulusbekehrung auf dem Brixener Flügel ist in zwar freier, aber deutlich wahrnehmbarer Anlehnung an das in den sechziger Jahren gemalte Altarblatt der Cappella Francipani in S. Marcello al Corso in Rom entstanden. Die Entlehnung des Sturzmotives, des letzten Endes auf Michelangelo zurückgehenden Zugreifenden, des rücklings davon Reitenden und die Gebärde des in den Wolken erscheinenden Christus liegt ganz offen zutage[1]. Auch koloristische Übereinstimmungen sind nicht von der Hand zu weisen. Aber auch in all den oben analysierten Zügen stimmt Schmidt mit den Zuccaris überein und zwar mehr mit dem der Klassik der Hochrenaissance noch näherstehenden älteren Bruder, als mit dem mehr und mehr zum reinen Dekorateur werdenden jüngeren; mit dessen ab 1574, wo er die Fertigstellung der von Vasari hinterlassenen Florentiner Domkuppel übernahm, immer mehr zur Schnellmalerei werdenden Spätstil hat unser Altar schon nichts mehr zu tun.

Mit diesem Anschluß unseres Künstlers an die römische Malerei der Epoche löst sich nun auch ein auffallender Zug, nämlich die Neigung zu zarter Weichheit und sanfter Eleganz, die manchmal beinahe zur Süßlichkeit wird. Sie geht auf jene Komponente der römischen Spätrenaissancemalerei zurück, die die Formenschöne und hohe Beschwingtheit Raffaels und seiner Schule erhalten wollte und der gerade im Zuccari-Kreis das Übergewicht über das Erbe Michelangelos zugestanden wurde. Der spitzige, magere, nervöse Christustyp, die teils ganz raffaelisch scheinenden Engel, das Idyll des Apostelkahnes gehören hierher.

Von venezianischem Kunstgut holt er sich, besonders in der Farbengebung, mehr, als er durch das Medium seiner Lehrer kennengelernt haben kann. Daß die venezianische Malerei nicht zu umgehen war, hat er deutlich eingesehen, aber er verhält sich ihr gegenüber auswählend und entlehnt Einzelzüge nach Bedarf. Eklektisch zeigt er sich schließlich noch in einer dritten Richtung, nach Oberitalien. Die Bischofsgestalten in ihrer Schwere und unbewegten Plastik erinnern an manches in Verona oder Brescia, und in diese Richtung weisen auch noch zu erwähnende biographische Umstände.

Über all dem hieße es den Künstler sehr verkennen, wollte man seine ausgesprochenen Tiroler Eigenarten übersehen, die unter der höfischen Maske immer wieder durchbrechen. Hierher gehören vor allem seine Volkstypen, wetterfeste, irdische Gesichter, die sich neben seinem Christustyp und den weichen, gezierten Engeln mitunter grob ausmachen. Hierher gehört seine Vorliebe für prächtige und große Aufmachung, die in Tirol schon einmal, in der Spätgotik, sich bewährt hatte und jetzt, wie auch in der Skulptur, erneut

[1]) Vgl. die Abbildung einer verkleinerten Wiederholung in der Galerie Doria b. H. Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, II, p. 449.

hervorbrach. Schließlich fällt auf das gleiche Konto die schöne und wahrhaft große Haltung, die nur verstehen kann, wer weiß, wieviel echte und neue religiöse Kraft unter der weltlichen Gebärde des 16. Jahrhunderts auch im Bistum Brixen verborgen war.

Es müssen dies dem Künstler angeborene Eigenschaften sein. Denn der Kreis von Künstlern, die Andreas von Österreich zur Verschönerung und Erweiterung der Hofburg und der Domkirche beschäftigte, konnte ihm kaum originelle Anregungen geben, und wo er es konnte, hat sie Schmidt augenscheinlich abgelehnt; der ihm als Künstler bei weitem überlegene Hans Reichle hat keinen Einfluß auf ihn ausgeübt, ja er war beim Hochaltar nur Mitarbeiter, der dem die Zeichnung liefernden Maler sich unterordnen mußte.

Nach Tirol weist nun auch die sonstige Tätigkeit Schmidts. Die Suche nach weiteren Bildern seiner Hand hat bisher nur hier Früchte gezeitigt: im Diözesanmuseum in Brixen fand sich ein Leinwandbild einer Salbung Christi, eine große, figurenreiche Komposition, die gut die ursprüngliche Glut und Tiefe seiner Farben sehen läßt. Unstreitig von seiner Hand scheint mir auch das Altarblatt in der jetzigen Schloßkirche in Velthurns, die Enthauptung der Katharina, das in den Farben besonders venezianisch anmutet und das in einem prachtvoll gemalten Landschaftsausschnitt eine Ansicht des damaligen Velthurner Schlosses enthält.

Vor allem aber beziehen sich die zahlreichen, teils schon publizierten Urkunden alle auf Tirol[1]). Der Künstler ist von 1586 bis 1597 in Innsbruck als Hofmaler (Hofkonterfeter) des Erzherzogs nachweisbar. Von seinem elterlichen Hof her kannte ihn also der Kardinal von Österreich. Um das Jahr 1588 soll er den »vorhabenden saalpau mit malwerksarbeiten« versehen. Drei Jahre später reist er mit einem Empfehlungsbrief des Erzherzogs zu seinem Schwiegervater, dem Handelsmann Joh. Bapt. Paranchino nach Lugano, um sich mit ihm wegen des Heiratsgutes zu vergleichen. Im Jahre 1592 erteilt ihm der Erherzog ein Wappen[2]), im gleichen Jahre bittet er um Zahlung von 634 Gulden, für seine »aufm langen sal und neuen capellen verrichte malwerksarbeiten«. Zwei Jahre später wird er für die Malerei am Tabernakel der Augustinerkirche in Rattenberg bezahlt, gleichzeitig arbeitet er für den Markgrafen Karl zu Burgau, den Bruder des Kardinals. Von all diesen Arbeiten läßt sich heute nichts mehr nachweisen.

Kardinal Andreas beruft ihn schließlich am 1. Oktober 1596 als Hofmaler nach Brixen. Die interessante Bestallungsurkunde hat sich im Hofarchiv erhalten (13183). Danach bekommt er eine feste Jahresbesoldung von 40 rheinischen Gulden und dazu folgende Extravergütungen: für ein ganzes »Contrafet und Bild« 20 fl., für ein halbes 12 fl., für ein Brustbild 7 fl., für den Quadratschuh »Historien« 2 fl., für Blumen, Grotesken, Züge, Leisten, Gesimswerk, gleichgültig mit welchen Farben und auf welche Materie gemalt, nur 1 fl. Abrisse von Architekturen, Häusern, Gärten u. a. hingegen muß er unentgeltlich liefern. Zwei Jahre später malt er die Schloßkapelle in Velthurns mit großen Historien, Grotesken und Ornamenten, wie es scheint in Fresko, aus und stellt nach seiner Bestallung eine Rechnung darüber auf (H. Archiv 7631). Hiervon hat sich leider auch nichts erhalten, doch sichert diese Urkunde seine Urheberschaft auch für das ihm oben zugeschriebene Altarblatt.

An sein Hauptwerk, den Domhochaltar, kam er am 26. Oktober 1599, wo der Vertrag mit den Brixener Statthaltern und Räten abgeschlossen wird[3]), der dem Meister vorsichtigerweise einen »Lohn was recht und billig ist« zusichert. Falls man sich über den Preis nicht einigen könne, sollten drei unparteiische Maler zum Gutachten herangezogen werden. Allein der stolze Hofmaler führte seine Aufstellung ein Jahr später ruhig nach seiner Bestallung und ihrem Quadratschuhsystem und kam so auf die schöne Summe von 1236 fl., was einen energischen Protest und Hinweis auf den Vertrag seitens der Besteller hervorrief. Vergebens beschwerte sich Schmidt bei dem nach Rom reisenden Kardinal, indem er darauf hinwies, er wolle zwar für die Vergoldungsarbeiten mit allem zufrieden sein, für die Gemälde aber habe er seine ordentliche Bestallung. Er mußte sich zufrieden geben und quittierte im Oktober 1600 im ganzen 800 fl. (H. Arch. 13470). Damit verschwindet er aus den Brixener Akten, schon weil ja nach

---

[1]) Von Schönherr im XVII. Bd. des Wiener Jahrbuchs in Regestenform veröffentlicht (aus dem früheren Statthaltereiarchiv in Innsbruck) s. Register zum II. Teil. — [2]) S. Sammler 1910, S. 152. 1592 Juli 23, Innsbruck. In der Verleihungsurkunde wird der treuen Dienste gedacht, die Schmidt dem Erzherzog Ferdinand »nunmehr in das sechste Jahr« erweise. Also ist er ab 1586 Hofmaler. — [3]) Schönherr loc. cit., Reg. 14489.

des Kardinals plötzlichem Tode in Rom die ganze Kunsttätigkeit der Diözese mit einem Schlage unterbrochen wurde. Da aber diese letzten Meldungen von den »Erben des Hans Schmidt« sprechen, scheint er damals in Brixen gestorben zu sein, hoffen wir, nicht aus Ärger über den Kampf mit den Statthaltern und Räten. Normale Verhältnisse vorausgesetzt und da er schon 1588 von Weib und Kindern spricht, dürfte also seine Werdezeit etwa bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückreichen.

In dem Bestande tirolischer Tafelbilder und Fresken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der sich zahlenmäßig mit dem des Mittelalters freilich nicht messen kann, der aber doch umfangreicher ist, als man gewöhnlich annimmt, wird sich die Hand unseres wackeren Hofmalers mit der Zeit wohl noch weiter feststellen lassen, auch wird man ihm vielleicht manches mit den Höfen in Innsbruck und Brixen zusammenhängende Porträt zuweisen können. Für die tirolische Kunstgeschichte wären solche Ergänzungen nicht unwillkommen, da dort gerade für die fragliche Zeit feste Kristallisationspunkte nicht allzu häufig sind. Ist Hans Schmidt auch mehr Eklektiker als ganz frei schaffender Künstler, mehr könnerischer Virtuose als genialer Schöpfer — er hat Tirol immerhin einen der merkwürdigsten und größten Altäre geliefert. — Und wenn ihm schon der Spätbarock unrecht getan hat, der seine Werke zu »altmodisch«, aber zum Ehrwürdigen noch nicht alt genug fand, so muß ihm doch wenigstens die neue Geschichtsschreibung, die das Bild einer Epoche aus vielen Einzelsteinen zusammensetzt, sein Recht widerfahren lassen.

Rundschau

Forschungen

EINE ALTARTAFEL JAKOB SUNTERS IM DIÖZESANMUSEUM ZU BRIXEN

Von Prinz Joseph Clemens von Bayern

Unter den zahlreichen Kunstschätzen, die das Brixener Diözesanmuseum in seinen Mauern birgt, verdient ein Tafelbild (Abb. S. 183) besondere Beachtung. Es ist schon darüber geschrieben worden. Da nun aber leider die vorzügliche Dissertation Maddalena Dell' Antonios I. B. M. V. über »Die Wandgemälde des Brixener Kreuzganges. Ihre Quellen und Auswirkungen« (Mailand, 1927) nicht gedruckt worden ist, so erscheint es nötig, die Bildtafel hier nochmals der Öffentlichkeit bekanntzumachen.

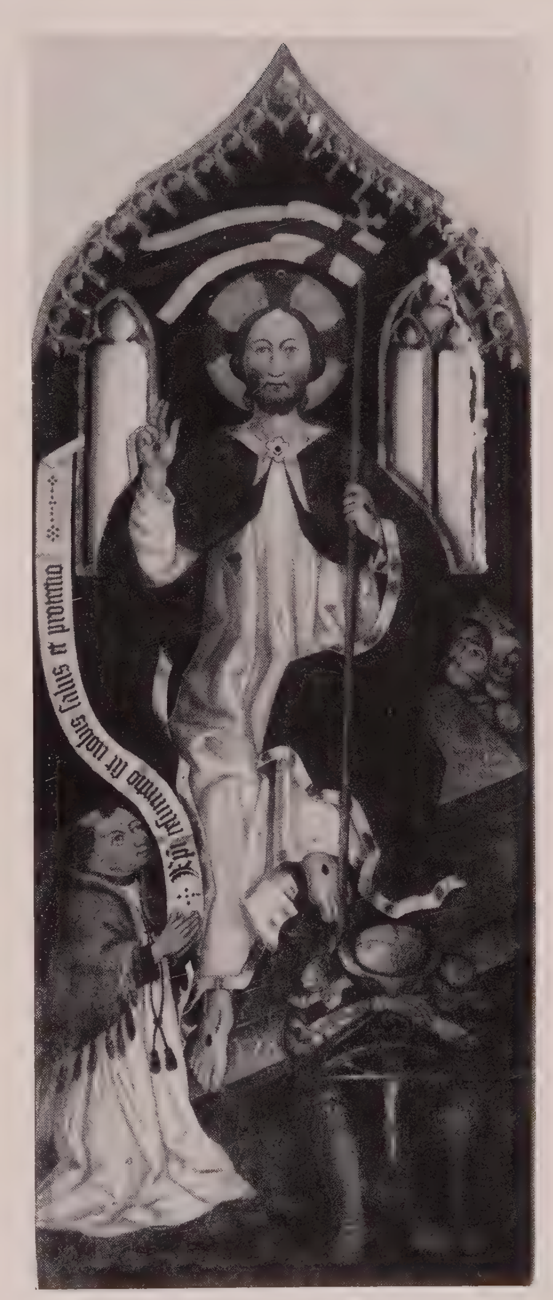
Das Bild ist auf Nadelholz gemalt (Lasurtempera auf Kreidegrund) und mißt 184×74 cm. Dargestellt ist die Auferstehung: Der Erlöser steigt aus dem verschlossenen Sarkophag; links vor ihm kniet der Stifter, von dessen Händen ein Spruchband ausgeht, mit seiner Bitte: »Christi resurrectio sit nobis salus et protectio«; vor und hinter dem Sarg zwei träumende Wächter. Die Größenverhältnisse sind für den übernatürlich gerichteten Sinn des Mittelalters bezeichnend: Christus, als die Hauptperson, — ganz groß; dann die bei der Auferstehung zunächst beteiligten Wächter — viel kleiner; dann, bescheiden, fromm der nur geistig anwesende Stifter — noch kleiner.

Groß ist die Pracht der Farbe. Christus ist bekleidet mit dem weißen Siegergewand und dem roten Königsmantel; das Kleid ist graulich schattiert; der Mantel leuchtendes Lackrot mit teilweise sehr starken Krapplasuren; das Futter tief dunkles Lapisblau; die Schließe Gold mit dunkel darauflasiertem Rubin. Er hält den braungelben Fahnenstab; das Kreuz ist, wie der Nimbus und die braun schattierten Gewandborten, vergoldet; die Fahne ist weiß, ihr Kreuz etwas heller rot, das Nimbuskreuz etwas dunkler rot als der Mantel. Strahlend steht die Erscheinung. Der geistliche Stifter — nach seiner Tracht ein Kanonikus in Ambitu, an der Frauenkirche im Kreuzgang — trägt den dunkelvioletten Talar, die weiße Albe und die graue Pelzalmutia, die von einer braunen Schnur zusammengehalten wird. Die Rüstungen der gewappneten Träumer sind mit Zinnfolie unterlegt und schwarz schattiert. Die Fleischtöne sind, wie immer bei Sunter, sehr kräftig gehalten: dunkles Rosa mit violettähnlichem Schimmer wird durch weißliche Glanzlichter zu höchster, etwas praller Plastizität gebracht; die Wundmale leuchten rot; das Karnat des Stifters und der Krieger ist etwas zurückhaltender, um der Gestalt des Erstehenden unmittelbarst lebendige Wirkung zu sichern. Die Haare sind in der für den Sunterkreis typischen Weise behandelt; auf dunkelmaulbeerfarbenen Grund sind in Schwarz und Zitronengelb die Haarsträhne und -wellen gesetzt (bei Christus); das Haar des Stifters ist dunkelbraun. Die Tumba ist aus warmtönigem dunkelrosa Marmor mit weißem Geäder.

Der Erhaltungszustand ist, der Hauptsache nach, ein sehr guter; nur eines ist höchst bedauerlich: bei der Restaurierung (um die Mitte des vorigen Jahrhunderts) wurde der einst in tiefem Lapisblau leuchtende Grund völlig schwarz übermalt: wahrscheinlich war er, wie fast bei allen Tafeln der Zeit, zersetzt und samt dem Kreidegrund zerpulvert. Wegen starker Zerstörung wurde der unterste Teil der Tafel übermalt und zwar so, daß die Schwänzchen und Quasten der Almutia, der Fuß Christi und die Armbrustsehne des hockenden Wächters noch verschont blieben; sonst nur leichte Retuschen im Mantel Christi und geringe Abblätterungen. Die Vergoldung des plastisch aufgesetzten Maßwerkes wie der Fensterrahmungen ist original erhalten; ergänzt ist nur die mittlere Strebe des rechten Fensters. Die Tafel ist unbeschnitten, hat an den Kanten noch die ursprüngliche ochsenblutrote Fassung; nur links unten ist ein $1^1/_2$ cm breiter Streifen abgesplittert (bis zum unteren Rand der Almutia hinauf); rückwärts hat sich die mattgrüne Schutzfassung ebenfalls noch erhalten.

Was uns nun zunächst am meisten auffällt, ist das völlig frontale, uns förmlich bannende Antlitz Jesu; es ist der Typ des sogenannten Abgarusbildes, der »Vera Ikon«, die im Mittelalter als das Porträt Christi κατ' ἐξοχήν galt und hoch verehrt wurde. Ich will hier auf die äußerst verwickelte Geschichte der verschiedenen Christusikone[1]) nicht näher eingehen, nur weniges sei bemerkt. Nach der Legende brachte der hl. Apostel Judas Thaddäus dem aussätzigen König Abgarus von Edessa das in Linnen geprägte Bildnis Jesu, heilte und taufte ihn. Das Bild, der Gegenstand höchster Verehrung, kam 944 nach Konstantinopel und 1363 nach Genua, wo es noch heute in San Bartolomeo aufbewahrt wird. Schon in der byzantinischen Kunst zahllose Male dargestellt, erfreute es sich in der abendländischen Malerei seit dem Ende des 14. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Zunächst in seltsamer Mischung mit dem Veronikabild in St. Peter zu Rom, dann aber auch an das ganzfigurige Christusbild angefügt, um so den Gläubigen die Vorstellung Jesu, in seinem irdischen Leben, möglichst zu verlebendigen; höchstwahrscheinlich spielte dabei auch der Umstand mit, daß man sich scheute, dem Erlöser einen beliebigen Idealkopf zu geben. Einzelne Themen werden bevorzugt: Auferstehung, Marientod, Jüngstes Gericht[2]), Salvator Mundi.

Aber mit der Merkwürdigkeit des Kopfes allein ist es bei unserer Suntertafel noch nicht getan; die höchst ungewöhnliche Komposition erregt unser Staunen. Ich will versuchen, ganz flüchtig, einen Weg zur Deutung zu weisen. Beim ersten Ansehen meint man, der Erlöser sitze auf dem Sarkophag, aber bald erkennt man, daß sein linker Fuß noch auf dem Deckel ruht, während sein rechter eben die Basis berührt. Für diese seltene Auffassung haben wir, meines Wissens, im Abendland nur ein einziges, relativ frühes Beispiel; dies ist die Auferstehung vom Heilszyklus im Stift Hohenfurt in Böhmen (Abb. S. 184), ein böhmisches Werk um 1350; für die stilistische Entstehung wird allgemein der Weg Siena — Avignon — Prag angenommen; der Engel dieses Bildes hat gar wohl seine Ahnen, auch in der Tafelmalerei; im Grunde ein byzantinischer Typ, der in Italien oft vorkommt und in Siena sogar noch von Duccio di Buonisegna, dem Schüler des »letzten Byzantinisten« Quido da Siena, verwendet wird, freilich in genialer Umformung, in seiner weltberühmten Majestas, dem ehemaligen Hochaltar des Sieneser Domes, 1308—1311 gemalt. Auch die deutsche romanische Tafelmalerei kennt den Typ, z. B. am Altarvorsatz aus der Wiesenkirche zu Soest in Westfalen (jetzt in Berlin), den man gewöhnlich zwischen 1200 und 1230 festlegt. Der Hohenfurter Meister kann bei der herrlich-graziösen Gestaltung seines Engels seine französische Schulung nicht verleugnen. Aber wir wollen unser Hauptinteresse der Gestalt Christi zuwenden. Wir sehen die antikische Gewandung, den bekannten Ikonkopf, das charakteristische, merkwürdige byzantinische Sitzen. Und da müssen wir uns eines anderen, ebenso berühmten Christusikons erinnern, der Achiropite der Kapelle Sancta Sanctorum beim Lateran in Rom, die auch als Bildnis Jesu galt



JAKOB SUNTER: AUFERSTEHUNG CHRISTI
DIÖZESANMUSEUM BRIXEN

und den Erlöser frontal thronend darstellt; bei einer gründlichen Erneuerung unter Papst Alexander III. (1159—1181) wurde ihr ein Vera-Ikon-Kopf aufgesetzt. Dieses viel kopierte Gnadenbild mag, direkt oder indirekt, die Quelle für die Gestaltung des Hohenfurter Meisters gewesen sein.

Mit sehr großer Übereinstimmung begegnen wir diesem Typus bei einem Werk aus der mittleren Schaffensperiode Sunters, den 1461 datierten Fresken im Altarraum der Kapelle des Schlosses Brughier am Nonsberg (Abb. S. 185). Hier ist der Vorwurf, der Zeit entsprechend, bedeutend realistischer gestaltet; es ist nicht mehr das wesenlose Schweben

---

[1]) Sehr gut zusammengefaßt in der leider ungedruckten Dissertation von Heinz Löffler, Berlin, 1922: »Die Ikonographie des Schmerzensmannes«.

[2]) Jakob Sunter, der den Ikontypus gerne verwendet, übernimmt ihn auch 1464 in Mellaun bei Brixen; die Fresken dieser Kirche (Passionsfolge, Jüngstes Gericht, Johannesleben), ein wichtiges Hauptwerk Sunters, mit Gesellenhilfe ausgeführt, wurden 1873 durch Heinrich Kluibenschedl (!) von Rietz beinahe völlig übermalt und so rettungslos ruiniert; drum wurden sie nicht zum Vergleich abgebildet.

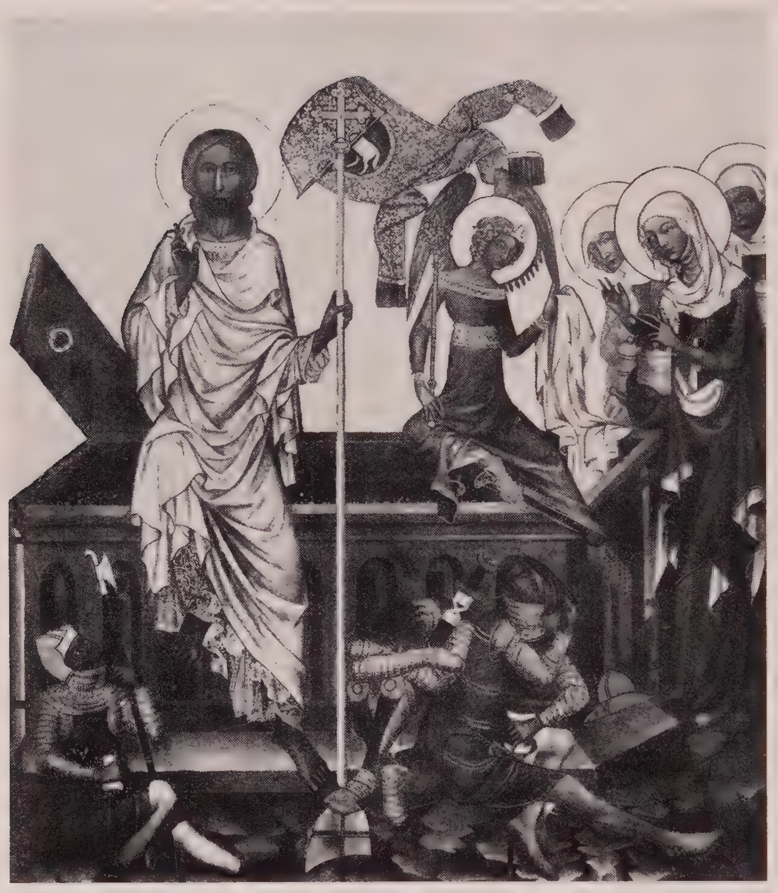


Photo Dr. Stödtner-Berlin

BÖHMISCHER MEISTER UM 1350
AUFERSTEHUNG CHRISTI. VOM HEILSZYKLUS IM STIFT HOHENFURT

eine Öffnung hatte, um die Herzwunde des Bildes (die nachträglich aufgesetzte) salben zu können, wie dies früher geschah. Die verwandte Fahnenhaltung verbindet das Fresko auch mit Hohenfurt und endlich die dreigeteilte Fahne selbst mit dem immer gleichen Kreuzstab läßt vollends die Meinung aufkommen, daß wir ein gemeinsames Vorbild annehmen müssen. Die gleiche Fahne wird übrigens im Sunterkreis auf vier weiteren Darstellungen des Erstandenen verwendet, wie auch all' diese Christusbilder mit dem gleichgeformten Kreuznimbus geschmückt sind. Bei unserer Tafel hat Sunter die Beinstellung vertauscht. Die ikonhafte Auffassung kam ihm sehr gelegen; er liebt es, seine etwas hölzerne Unbeholfenheit hinter solchen Formulierungen zu verbergen und erzielt auch auf diese Weise wahrhaft großartige Wirkungen. Durch die kühne Schrägstellung der Tumba steigert er das rein frontale Christusbild ins Monumentale, unmittelbar Bannende. Durch die Silhouettierung und die eigentümlichen Fensteröffnungen erhöht er die Plastik zu greifbarer Lebendigkeit, täuscht einen Raum, einen Altarschrein vor. Die Verbindung zwischen italienischer Ankona und deutschem Schreinalter ist schon mehr als nur interessant; es wird wenig solche Fälle geben.

zwischen Sarg und Erde, wie in Hohenfurt. Zur nachdrücklicheren Veranschaulichung des Wunders ist der Sarkophag, wie bei Hans Multschers Wurzacher Altar vor 1437 (jetzt in Berlin), geschlossen. Wir begegnen wiederum dem Abgarusbilde und der antikischen weißen Triumphatorengewandung, das hohepriesterliche Brustschild läßt an den »Sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech« denken und geht wohl auf ein berühmtes Werk zurück. Vermutlich liegt den drei hier abgebildeten, typengleichen Malereien ein (mir unbekanntes) Auferstehungsikon byzantinischer Art zugrunde, das sehr wohl durch enge Beziehungen mit dem Sancta-Sanctorum-Bilde verbunden sein kann. Bei dieser Gelegenheit mag nicht unerwähnt bleiben, daß sich zufällig im Besitz des Schreibers dieser Zeilen ein russisches Ikon vom Ende des 17. Jahrhunderts befindet, das den Auferstehenden in der antikischen Gewandung darstellt, ganz frontal, allerdings ohne Fahne; er setzt seinen rechten Fuß auf den Rand des Sarkophages, während sein linkes Bein noch drinnen steht; wir haben also genau den gleichen Vorgang, nur, wenn man so grob materiell sprechen darf, wenige Augenblicke früher. Daß die traditionelle russische Kunst sich ganz auf die byzantinische stützt, ist zu bekannt, um eigens betont werden zu müssen. Der rautenförmige Gewandausschnitt über der Herzwunde bei den Sunterbildern führt uns wieder zum Sancta-Sanctorum-Bild, dessen reiche Silberverkleidung

Auf dem leider sehr zerstörten und restaurierten Fresko der Hauptwand der 1472 datierten fünften Arkade des Brixener Domkreuzganges, in der wir das Alterswerk Sunters erkennen dürfen, bei dem Gesellenhilfe stark zu fühlen ist, verwendet er nochmals den frontalen Monumentalchristus mit dem Ikonkopf, bei der Szene, wo Jesus nach seiner Auferstehung den versammelten Jüngern im verschlossenen Saal erscheint (Abb. S. 186). Um den ikonhaften Charakter unserer Tafel noch zu betonen, sei hier noch die Auferstehung der gleichen fünften Arkade von 1472 abgebildet, der normale Typ der Eisacktaler Schule, wie ihn Sunter auch in Mellaun (1464) verwendet hat (Abb. S. 187).

Aber auch noch ein anderes Ikon ist uns erhalten geblieben: dies ist »Maria im Ährenkleid« (als Tempeljungfrau), nach dem verschollenen Mailänder Dombild; es stammt aus Brixen und befindet sich in der Freisinger Galerie. Es ist wohl in die Frühzeit Sunters zu setzen. Bei dem frontalen Antlitz Mariä ist man versucht, einen Zusammenhang mit dem sogenannten Sedes-Sapientiae-Bild in Santa Maria Maggiore zu Rom anzunehmen, das eine ähnliche Rolle spielt wie die Vera Ikon und z. B. im 18. Jahrhundert immer als deren Gegenstück verwendet wurde (mit ähnlicher Inschrift). Die Wiederholungen des Mailänder Bildes zeigen meist ein schräg geneigtes Haupt, obwohl

eine Replik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (im Bayerischen Nationalmuseum München) ganz denselben frontalen Ikonkopf aufweist. Wie gesagt, wir wissen nicht genau, wie das Mailänder Bild ausgesehen hat.

Und noch etwas fällt uns in die Augen bei unserem Auferstehungsgemälde: der sitzende Krieger, vorne rechts, in seiner merkwürdigen Verkürzung; solche Verkürzungsspiele — wohl von Italien stammend — sind im 15. Jahrhundert sehr beliebt und auch der Sunterkreis verwendet sie. Ein merkwürdiger Zusammenhang soll hier nicht unberücksichtigt bleiben, obwohl er, wie die Bemerkungen über die Ikonverwendung, etwas abzulenken scheint. Auf der einen der beiden rätselhaften Hauptfresken der dritten Arkade des Domkreuzganges, die wohl mit Recht auf 1445—1450 anzusetzen sind (der angebliche Stifter, Kanonikus Ingenuin Brandel, stirbt 1448), einer großen Ecce-Homo-Szene, findet sich im Vordergrund eine von rückwärts gesehene Frau mit soweit zurückgeworfenem Kopf, daß bei der so gewonnenen Obersicht die Teilung des Haares auf der Stirne und das Nasenspitzchen sichtbar werden. Genau dieselbe Frau, nur, der Person entsprechend, edler, kehrt als hl. Magdalena auf einer vielfigurigen Kreuzigung aus Kloster Benediktbeuren wieder (jetzt in der Galerie zu Schleißheim), die voll von solchen Verkürzungsspielen ist, wie sie Sunter verwendet und die von Buchheit als Jugendwerk Gabriel Mäleßkirchers angesprochen wurde; Curt Glaser bringt sie bedeutungsvoll mit dem Geist der Kunst Hans Multschers in Verbindung. Ist es nun nicht sonderbar, daß gerade die beiden vorsunterischen Fresken (die andre ist die bekannte große Kreuzigung) eine mehr als große Ähnlichkeit mit den Typen des Wurzacher Altares zeigen? Diese Wandbilder, in denen bereits alle Vorbedingungen sunterischer Kunstübung erfüllt sind, weisen sehr stark nach Salzburg und zwar in eine Stilstufe zwischen die Altmühldorfer Kreuzigung (um 1430) und die Meister Pfennigs (1449). — Nochmals erscheinen diese rätselhaften Beziehungen. Eine Geißelung wurde auf der Wiener Ausstellung (1926) einem »Schwäbischen Meister um 1440 aus der Nähe Hans Multschers« zugewiesen, die zugehörige Kreuztragung (in München) von mir ursprünglich der Eisaktaler Schule zugewiesen und um 1460 gesetzt, wegen großer typischer und technischer Übereinstimmung mit dieser Schule und großer Ähnlichkeit mit dem Sterzinger Altar, den ich auf den Tiroler wirkend wähnte; beide Tafeln wurden von Buchner (mündlich) mit überzeugenden Gründen dem »Meister der Laufener Georgslegende« gegeben, der wohl sicher aus Salzburg kommt und auch zu Tirol Beziehungen hat. Ein anderer Altar, der unmittelbarste Vorbedingungen für Sunter birgt und Salzburger Typen mit solchen des Sterzinger Altares verbindet, wird neuestens nach Bayern verwiesen. Eine Salzburgische Tafel zeigt nächste Verwandschaft mit sunterischen Gestalten. All' diese Verbundenheiten sind mehr als merkwürdig: nicht umsonst hat Multscher 1458 seinen Altar nach Sterzing geliefert!



Photo Dr. Stödtner-Berlin

JAKOB SUNTER: VON DEN DECKENGEMÄLDEN DER KAPELLE DES SCHLOSSES BRUGHIER AM NONSBERG, 1461

Neben diesen Einflüssen fällt bei Sunters Malereien, die übrigens sehr wohl ihren eigenen, selbst geschaffenen Stil haben, die starke, beinahe harte Plastizität auf; wir wissen, daß aus dem Stilkreis Sunters zahlreiche Skulpturen hervorgegangen sind; dürfen wir in manchen dieser Stücke die Werkstatt, oder gar die Hand Jakob Sunters erkennen? Haben wir es mit einer großen Altarwerkstatt zu tun? Weitere Forschungen werden vielleicht Klarheit bringen.

Wir haben die zahlreichen Werke Sunters, soweit sie nicht unmittelbar mit unserem Altarbild in Beziehung stehen, außer acht gelassen; wir wollen nur seinem Lebenswerk ein unbekanntes Stück einfügen. Wir müssen unsere Tafel in die spätere Zeit Sunters setzen und zwar wohl nach Mellaun (1464), dem Bildstock in Ratzötz, der Kreuzigung im Turm zu Neustift und dem Absalonfresko der dritten Arkade, jedoch vor der, vom 1470 verstorbenen Dreikönigsbenefiziaten Johannes Paul Preußinger gestifteten Beweinung, also gegen 1470.

Die ikonhafte Gestaltung wird wohl einem besonderen Wunsche des Stifters entsprechen, vielleicht auf Grund eines Gelübdes oder einer Wall-



JAKOB SUNTER: AUS DEM GEMÄLDE DER HAUPTWAND DER FÜNFTEN ARKADE DES BRIXENER DOMKREUZGANGES (TEILWEISE ÜBERMALT), 1472

fahrt. Da er durch seine Tracht als Kanonikus in Ambitu gekennzeichnet ist, so werden wir wohl annehmen müssen, daß unsere Tafel, diese seltsam italianisierende Pala, als Pfeileraltärchen in der Frauenkirche gestanden hat, wofür das schlanke Format und die sonderbaren Fensteröffnungen sehr stark sprechen. Vielleicht war er einst in der Nähe begraben; ein zeitlich entsprechender Grabstein ist nicht in der Kirche zu finden. Alte Inventare wissen nichts von dem Bilde.

VERSCHWUNDENES U. VERSCHWINDENDES IN DER RELIGIÖSEN VOLKSKUNST DES BRIXENER LANDES

Von Hermann Mang

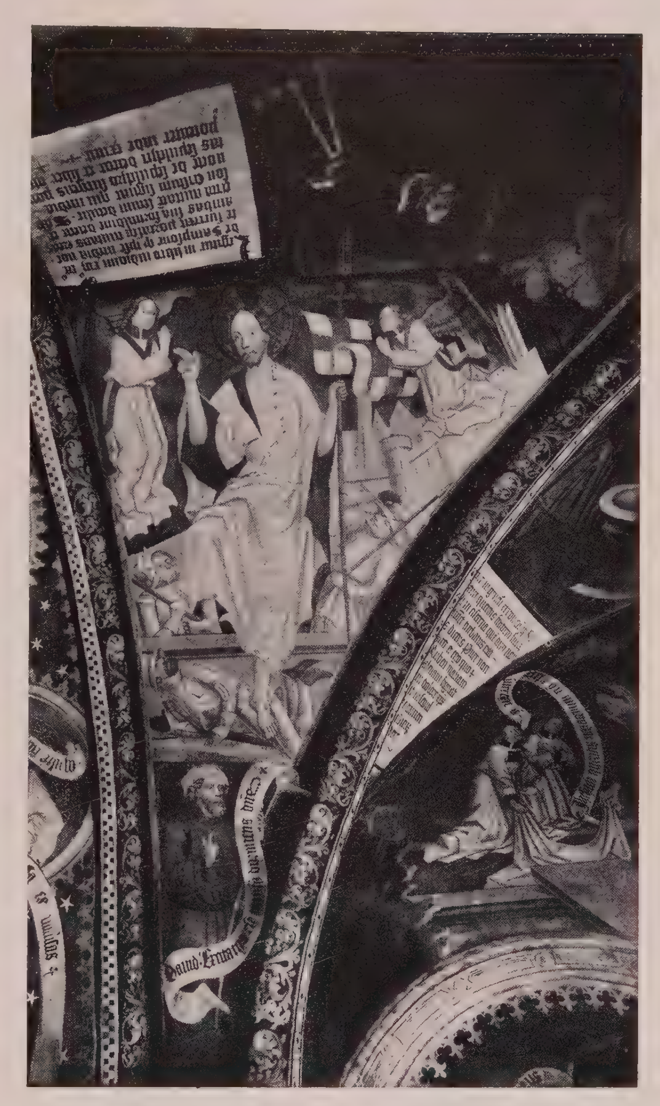
Entwicklung bedingt Werden und Vergehen. Die Volkskunst, die im allgemeinen nicht der künstlerische Ausdruck persönlicher Auffassung, sondern die landläufige Darstellung weitverbreiteter, vielfach altüberlieferter Ideen ist, hat ihrem Wesen nach viele beharrende Kräfte; das Volk übernimmt nur langsam neue Gedanken und Formen, hält aber dann zäh daran fest. Doch hat auch die Volkskunst ihre Entwicklung und damit notwendig auch ein teilweises Vergehen und Absterben. Verschiedene Gedanken verlieren im Volk ihre Lebenskraft und verschwinden mit ihren mannigfaltigen Darstellungen; andere Gedanken behalten wohl ihre lebengestaltende Bedeutung, wechseln aber ihre Ausdrucksformen mit dem Geschmack der Zeit, mit der geänderten Stilrichtung; weite Ideenkomplexe finden ihre bildliche Darstellung nicht mehr durch die langsam schaffende Hand des Volkes, sondern durch die rastlos tätige Maschine in den zahllosen Vervielfältigungsverfahren und gerade dadurch verliert die Volkskunst ein breites Gebiet. Im nachstehenden wird eine Übersicht über das Verschwinden und Vergehen in der religiösen Volkskunst geboten und zwar nach den Verhältnissen unseres Landes und nach den Beständen des Brixner Diözesanmuseums, das neben vielen anderen alle die erwähnten Werke der religiösen Volkskunst in seinen Sammlungen birgt.

Man hat viele billige Witze gemacht über die »Tuifelemaler«, über die Dorfmaler, die ohne schulgerechte Fachausbildung den Pinsel geführt, die wohl oft mit ungelenker Hand gearbeitet, dafür aber treu uraltüberlieferte Ideen in traditioneller Auffassung dargestellt und der Nachwelt vererbt haben. Seit die mechanischen Vervielfältigungsverfahren das Volk mit billigen Öl-, Stein- und Lichtdrucken überschwemmen, hat die einfache Handmalerei ihren Mann nicht mehr genährt und die Tuifelemaler wie viele Bildschnitzer sind fast ganz verschwunden. Damit ist dem Volke viele Gelegenheit zu bildlicher Gestaltung genommen und sicher bleibt manches Talent brach und ungenützt, das auf diesem Weg zur Entwicklung gekommen wäre, und damit sind viele volkstümliche Darstellungen, die jahrhundertelang im Brauch waren, ganz oder fast ganz verschwunden.

Nicht mehr im Brauch ist die Darstellung der hl. Dreifaltigkeit in der Form von drei ganz gleichen Personen oder als eine Person mit drei gleichen Gesichtern. Die Kirche hatte zwar schon vor Jahrhunderten gegen eine solche irreführende Darstellung Verbote erlassen, gleichwohl war dieselbe fast bis in unsere Zeit im Brauch geblieben, weil das Volk alle Idee gern in seiner Weise im Bilde gestaltet oder vielleicht auch, weil gerade diese Dar-

stellungsform auf ganz uralte Überlieferung zurückgeht[1]).

Außer Gebrauch gekommen sind auch verschiedene Darstellungen Christi; so das Antlitz Christi nach dem Christusbild des Königs Abgar, das nach sehr alter Legende Christus selbst an den König Abgar von Edessa geschickt hatte und das durch Jahrhunderte die angesehenste Christusdarstellung war und als vera eicon wahrscheinlich in Zusammenhang steht mit der Veronikalegende; das dornengekrönte Haupt Christi, gemalt und öfter noch in plastischer Darstellung aus Holz oder Carta pasta, früher und in manchen Tälern auch heute noch am Fuße der großen Feldkreuze und auch im Herrgottswinkel der Stuben zu finden. — Erst seit dem 17. Jahrhundert hat sich die Kreuzwegeinteilung in vierzehn Stationen allmählich durchgesetzt[2]); früher und übrigens auch lange nachher noch wurde das Leiden Christi auf den Kalvarienbergen verehrt in siebenStationen und darunterwar gerade in unserm Lande die erste der Abschied Christi von seiner Mutter oder der Urlaub Christi, eine Darstellung, die auch für sich allein beliebt war. Das 17. Jahrhundert hat bei uns den religiösen Niedergang bekämpft durch eindringliche Bußpredigten und darin besonders durch drastische Darstellung des Leidens Christi. Ein solches Leidensbild zeigt den Herrn blutig zerschlagen und mit gefesselten Händen an der Geißelsäule liegend, eine andere sehr verbreitete Darstellung aus jener Zeit vereinigt die Leidenswerkzeuge Christi in großem Aufbau am Kreuz, bekannt unter dem Namen Waffen Christi. — Ein Leidensbild, das aber schon weit in das Mittelalter zurückgeht, ist das Erbärmdebild, das Christus lebend und leidend, aber schon mit allen Todeswunden darstellt (vgl. Kunstdrucktafel). Diese Auffassung ist bei uns schon seit dem 17. Jahrhundert nicht mehr im Bilde zu finden. — In diesem Zusammenhang mag auch die Darstellung des Lebensbaumes erwähnt werden, der zu den Urüberlieferungen der Völker gehört und von Europa bis nach Japan hinüber bei den verschiedensten Völkern nachweisbar ist[3]); er weist auf den Lebensbaum im Paradies und wurde in kühner Antithese mit dem Kreuz Christi in Zusammenhang gebracht. Oft wurde das Kreuz Christi als Lebensbaum dargestellt, aus dem Zweige mit Köpfen oder Hostien oder, wie auf einem Bild des Diözesanmuseums, Zweige mit den Gestalten der Apostel hervorsprießen. Oft wurde aber auch Christi Stammbaum als Lebensbaum behandelt. Solcherlei Darstellungen reichen bei uns herauf bis in das 18. Jahrhundert.



JAKOB SUNTER: VON DEN GEWÖLBEMALEREIEN DER FÜNFTEN ARKADE DES BRIXENER DOMKREUZGANGES 1472

Verschwunden sind auch verschiedene Muttergottesdarstellungen; die Madonna im Ährenkleid, die Muttergottes ohne Kind, ihr Kleid verziert mit Ähren, dem Bild der Fruchtbarkeit, zuerst wohl am Beginn des 15. Jahrhunderts im Dom von Mailand von Deutschen gestiftet[4]), später, bei uns wenigstens, gewissermaßen abgelöst von den Darstellungen der Unbefleckten. — Maria mit dem Schutzmantel, eine Auffassung, die in das 14. Jahrhundert zurückreicht[1]) und auch bei uns aus jener Zeit in den Fresken der Pfarrkirche Terlan erhalten ist. Diese Darstellung war bei uns auch für Grabmäler üblich, indem die verstorbenen Familienmitglieder unter dem Mantel Mariens abgebildet wurden. — Im 17. und 18. Jahrhundert war bei uns sehr häufig das Bild Mariä mit dem geneigten Haupt, auch Landshuter Madonna genannt. Es war lange im Besitz Kaiser Ferdinands II., jetzt ist es bei den Karmelitern in Wien. Wie die Verehrung dieses Bildes in unser Land gekommen, ist nicht aufgeklärt; tatsächlich waren solche Kopien auf vielen Bruderschaftsaltären und auch in Privathäusern.

Von Heiligendarstellungen ist außer Gebrauch gekommen das Bild Anna selbdritt, Anna, Maria und das Jesukind in einer Gruppe. Dem 8. Jahrhundert gehört die älteste Darstellung dieser Art an in

[1]) Vgl. K. Spieß, Bauernkunst, ihre Art und Sinn, Wien 1925, S. 237ff. — [2]) K. A. Kneller, Geschichte der Kreuzwegandacht, Freiburg 1908, S. 237ff. — [3]) K. Spieß a. a. O., S 93ff. — [4]) St. Beissel, Die Geschichte der Verehrung Mariens in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1909, S. 340.

[1]) St. Beissel a. a. O., S. 352ff.

St. Maria antiqua in Rom. Im späteren Mittelalter war diese Auffassung sehr häufig und bei uns hielt sie bis in das 18. Jahrhundert an. — Sozusagen ganz aufgehört hat seit wenigen Jahrzehnten die Verehrung der hl. Kummernus, jener legendenhaften bärtigen Jungfrau am Kreuz, die wahrscheinlich aus einem mißverstandenen romanischen Kruzifixus erdichtet wurde. Gerade in unserm Land sind noch auffallend viele Kummernusdarstellungen aus gotischer Zeit, schon spärlicher sind barocke Formen. Ähnlich ist es mit dem Bilde St. Christophs. Von der Außenwand zahlloser Kirchen unserer Täler schaut sein Riesenbild in die Gegend, da hier der Glaube ging, daß niemand unversehen sterbe, wenn er nur wenigstens einmal am Tage zum Christophbild aufgesehen. Aber schon im 17. Jahrhundert ist seine Darstellung selten geworden, sowohl in der Riesengröße an den Kirchenwänden wie im kleinen Format für die häusliche Andacht. — Nicht allein in Westfalen und am Niederrhein, wie Künstle[1]) meint, sondern auch bei uns war und ist sogar noch jetzt[2]) zum Teil die Sitte, eine Nachbildung vom Haupt des hl. Johannes des Täufers umzutragen als Mittel gegen Kopfweh. Im Diözesanmuseum ist eine solche Nachbildung aus gotischer und eine aus barocker Zeit; aber schon aus dem allgemeinen Schauder der Besucher ist ersichtlich, wie wenig eine solche Darstellung dem heutigen Empfinden entspricht. — Das 17. und 18. Jahrhundert stellen die hl. Magdalena dar, wie sie am Fuß des Kreuzes kniet und händeringend zum Gekreuzigten aufschaut; heute ist es viel mehr üblich, sie abzubilden, wie sie den Fuß des Kreuzes umfaßt. — Im Jahr 1802 wurde die Grabinschrift für die Martyrin Filomena in den römischen Katakomben gefunden, darauf ging die Verehrung dieser Heiligen wie eine Welle durch die Länder und noch kann man in einzelnen Kirchen die Bilder aus jener Zeit finden, welche die Jungfrau mit der Marterpalme auf einem Ruhebett darstellen. Aber ihre besondere Verehrung hat nahezu aufgehört und ihre Bilder werden nicht mehr geschaffen.

In vielen Kapellen und in den Herrgottswinkeln vieler Bauernhäuser finden sich Hinterglasgemälde, die in unserm Land die Maler des Fassatales herstellten und durch Hausierer verkauften. Oft ist ihre Zeichnung geradezu primitiv unbeholfen, mit flächenhafter Wirkung, ihre Farben sind stark und kontrastreich, ihre Ornamente auffallend symmetrisch. Es gibt darunter aber auch Arbeiten, die schon ganz den Charakter persönlicher Kunst tragen. Seit einem halben Jahrhundert hat ihre Herstellung bei uns aufgehört und wegen der Zerbrechlichkeit des Materials werden diese Arbeiten, trotzdem sie jetzt noch in ziemlicher Fülle vorhanden sind, verhältnismäßig bald selten werden.

Der Barock hat in seiner Lebensfülle nicht bloß die einfache Linienführung aufgelöst und reich verschnörkelt, er hat auch die Möbel mit reichem Bildwerk geschmückt und an Kasten, Bettstatt und Wiege mit Vorliebe religiöse Darstellungen angebracht, bildliche Szenen oder doch wenigstens religiöse Symbole wie Herzen und Namen der heiligen Personen (Abb. S. 174). Bis in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts hat in unserm Lande diese Stilform angehalten, dann aber ist sie verschwunden mit all ihrer bunten, linienfrohen Pracht. Nicht so lange, aber immerhin bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden bei uns Darstellungen der vier letzten Dinge geschaffen, die mit grauser Lebendigkeit das rücksichtslose Walten des Todes zeichneten und mit dantesker Phantasie die Höllenqualen schilderten. In Totenkapellen und auch in einsamen Landkapellen sind solche Darstellungen heute noch vielfach zu sehen.

Ein ganz bedeutender Rückgang an Werken der religiösen Volkskunst ist auf dem Gebiet der Wallfahrts-Weihegaben. Seit die Dorfmaler nahezu ganz verschwunden, gibt es auch fast keine Votivbilder mehr. Soweit nicht rücksichtslose Restaurierungssucht die Kirchenwände davon entblößt haben, sind zwar noch viele Votivtafeln in Kirchen und besonders in Kapellen zu finden, aber solche nach 1870 sind schon selten. Wertlose Öldrucke, Straminstickereien oder typographische Widmungen füllen die Wände. Damit ist für das Volk ein weites Feld malerischer Betätigung geschwunden und die Volkskunde kommt um reiches Material. Denn diese handgemalten Ex-voto-Tafeln zeigen den Gegenstand der Volksverehrung, des Volkes verschiedene Sorgen in Haus und Stall und Feld, das Volk selbst in seinen Trachten und erst noch des Malers Darstellungsart nach altüberlieferter Auffassung (Abb. S. 173).

Alte Inventarien wissen noch viel zu erzählen von eisernen Opfergaben, die merkwürdigerweise fast ausschließlich auf das Gebiet des bayerischen Volksstammes beschränkt sind[1]); doch schon im 19. Jahrhundert wurden sie nur mehr selten geopfert und heute sind sie fast nirgends mehr zu sehen. Es sind unbeholfene Arbeiten des Dorfschmiedes, meist je älter um so kräftiger (Abb. S. 172). Sie wurden schon frühzeitig ersetzt durch Figuren aus Holz und noch durch solche aus Wachs. Letztere wurden nach ausgestochenen Formen handwerksmäßig hergestellt und waren viel leichter erhältlich. Es sind darunter Gestalten von Menschen, die mit ihren Halskrausen gegen das 17. Jahrhundert zurückweisen, Darstellungen der verschiedensten Gliedmaßen und von allerhand Tieren. Eigenartig ist davon die Kröte, die in uralter Überlieferung als Symbol der Gebärmutter gilt und bei Frauenleiden geopfert wurde. Südlich vom Brenner ist die Kröte als Opfergabe ganz selten und stammt dann wohl von Wallfahrern von jenseits des Brenners; denn hier wird sie vertreten durch den sogenannten »Kästenigel«, eine Holzkugel mit vielen Stacheln, die an die Kastanienfrucht erinnert. Heutzutage werden auch die Wachsgaben nur mehr selten geopfert, an vielen Wallfahrtsstätten sieht man bereits keine mehr und bald schon werden sie überhaupt verschwunden sein (Abb. S. 173 rechts).

Allerhand andere Werke der religiösen Volkskunst werden seit ungefähr 100 Jahren nicht mehr hergestellt. Die Zunftstangen waren Kerzenträger, die bei den Prozessionen von den verschiedenen Zünften umgetragen wurden. Sie haben auf hoher Stange ein oder auch zwei Gehäuse mit den Schutzheiligen und Abzeichen der einzelnen Innungen und darüber die Kerze. Sie bewahrten, freilich mit barocken Zutaten, vielleicht am längsten gotische Formen und Anklänge, nämlich bis in das 18. Jahrhundert, sind aber seit dem Eingehen der Zünfte in alle Winkel verschwunden, wo nicht verständiger und pietätvoller Sinn sie zu bewahren wußte. — Für die Passions- und Nikolausspiele, für die Klöckler- und Perchtenumzüge, die in unseren Gegenden zum Teil ja noch erhalten und

[1]) Ikonographie der Heiligen, Freiburg 1926, S. 339.

[2]) R. Andree, Votive und Weihegaben des katholischen Volkes in Süddeutschland, Braunschweig 1904, S. 146.

[1]) R. Andree a. a. O., S. 86 ff.

im Brauch sind, wie auch für allerhand Fastnachtsmummereien wurden zu manchen Rollen Masken geschnitzt, zumal die Teufelsmasken erhielten groteske Gestalt. Sie erinnern an ähnliche Gebilde primitivster Völker, da ja eines der primitivsten Ausdrucksmittel, die Vergrößerung und Verzerrung, dabei in Verwendung kommt. Der Großteil der Spiele und besonders ihre feierliche Aufführung hat aufgehört und solche Spielmasken werden längst nicht mehr geschnitzt (Abb. S. 172). — Zu den prächtigen Trachten unserer Heimat gehörten breite Ledergürtel, die in Federkielstickerei oder Zinnietenarbeit verschiedene Ornamente und sehr oft auch die Namen Jesu und Maria tragen. Diese Trachten sind seit Jahrzehnten aus dem allgemeinen Gebrauch verschwunden und werden, wo sie noch vorhanden, nur mehr als Erbstücke bewahrt. — Auf einem ganz engen Verbreitungsgebiet, in wenigen Dörfern westlich oberhalb Klausen, sind noch die Salzkircheln in Verwendung. Es sind Behälter für geweihtes Salz, meist in Form von kleinen Kirchen. Vor dem Schlafengehen fahren die Leute mit einem Finger in das Weihwasser und dann in das Salz und berühren die Zunge. Der Brauch kommt mehr und mehr ab und die Herstellung solcher Salzkircheln hat ganz aufgehört (Abb. S. 175). Von den Weihwassergefässen sind nur die aus Zinn und Messing verschwunden, die oft nur ein einfaches Kesselchen, oft aber auch dazu einen reichen, bildgeschmückten Überbau hatten (Abb. S. 175). Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein waren die Reisereliquiarien in Verwendung, kleine, schmale, oft schön gezierte Behälter aus Metall, Holz, Glas oder Leder und darin Reliquien in zierlicher Fassung, von emsigen Frauenhänden in verschiedenen Techniken gearbeitet. Hierher gehören auch verschiedene Amulette, die gezeichnet, gemalt und oft auch gedruckt waren und verschiedene heilige und abergläubische Zeichen enthielten und mitgetragen oder in das Bett gegeben wurden. — Zum Schluß seien noch die Wachsbossierarbeiten erwähnt, die für Krippenfiguren und auch für selbständige Arbeiten gemacht wurden und oft geradezu künstlerischfeine Ausführung zeigten, aber seit dem Niedergang des Krippenwesens um 1830 kaum noch hergestellt wurden.

Es ist eine betrüblich lange Liste von Werken der religiösen Volkskunst, die allein nur bei uns außer Gebrauch gekommen sind. Es ist eine dankenswerte Aufgabe der volkskundlichen Abteilung unseres Diözesanmuseums, solche Arbeiten zu sammeln, um die Werke der Alten späteren Zeiten zu bewahren, um die Zeugen ihrer Denkweise und Kunstfertigkeit zu erhalten und um damit die Eigenart unseres Landes und die Einreihung seiner Kultur zu dokumentieren. Aber nicht allein historischen Wert haben Sammlungen solcher Art; sie wollen auch anregend wirken. Anregen will unser Museum, daß die Leute Werke solcher Art, die ja in unseren Häusern noch vielfach zu finden sind, als wertvolles Vätergut schätzen und bewahren, und anregen wollen unsere Sammlungen zu Wiederbelebung und Neuschaffung. Die schmiedeisernen Friedhofkreuze, die in unserem Land in schöner Form und reicher Zahl erhalten sind, waren jahrzehntelang unbeachtet und durch billige Gußeisenware vielfach verdrängt. In allerletzter Zeit ist ihr Wert wieder richtig eingeschätzt worden und sie werden nun sorgsam wieder aufgerichtet und neue werden geschmackvoll geschaffen. Mit den Krippen geht es ganz ähnlich und ebenso werden seit einigen Jahren die Weihwasserkrüge nach dem Vorbild alter Arbeiten wieder in guten Formen hergestellt. Und so soll durch die Sammlungen unseres Diözesanmuseums manches Werk der Volkskunst erhalten bleiben und manches andere neu angeregt werden, dann dient das Museum dem Leben.

EINE GRÜNEWALD-ENTDECKUNG

Von Walter Bombe

Während wir über die künstlerische Herkunft und den Werdegang Albrecht Dürers bis in alle Einzelheiten genaue Kenntnis haben, wußte man über die Anfänge seines größten Zeitgenossen Matthias Grünewald bisher so gut wie nichts. Dieses Dunkel, das sich über die Jugendentwicklung Grünewalds breitete, beginnt sich zu lichten: Ein bekannter Grünewaldforscher, der frühere Leiter der Neuen Pinakothek in München und jetzige Direktor des Museums zu Breslau, Dr. Heinz Braune, hat vier große Tafelbilder, die, wenig oder gar nicht beachtet, sich in der Magdalenenkirche zu Münnerstadt in Unterfranken, unweit von Kissingen befinden, mit einiger Sicherheit auf Grünewald zurückzuführen vermocht. Was aber dieser Entdeckung einen ganz besonderen Wert verleiht, ist der Umstand, daß wir hier die allerfrühesten Arbeiten des Meisters vor uns haben, der in seinen reifen Mannesjahren das gewaltigste Werk deutscher Malerei schuf, den Isenheimer Altar.

Wie die neun Bilder des Isenheimer Altars zeigen auch die vier Tafeln in Münnerstadt ungewöhnlich große Ausmaße: 1,78 Meter Höhe bei 0,91 Meter Breite. Sie stellen Szenen aus dem Leben und der Legende des heiligen Kilian dar, eines aus Schottland stammenden Mönches, der um das Jahr 690 den damals noch heidnischen Ostfranken das Christentum predigte und der als der erste Bischof von Würzburg noch heute als Schutzpatron dieser Stadt und allenthalben in Unterfranken hoch verehrt wird. Die Legende weiß zu berichten, daß er die Ehe des von ihm getauften Frankenherzogs Gozbert mit seines Bruders Witwe für blutschänderisch erklärt hat und auf Anstiften der rachsüchtigen Herzogin Gailana mit seinen beiden Gefährten Totnan und Kolonat durch den Kastellan und den Koch des herzoglichen Schlosses ermordet wurde.

Diese Geschichte des Märtyrertodes Kilians und seiner Gefährten ist der Gegenstand der Darstellung. Auf dem ersten Bilde der Folge ermahnt Kilian den Frankenherzog, seiner sündigen Ehe mit Gailana, der er nach heidnischem Brauch angetraut war, zu entsagen; jedoch diese ist nicht gewillt, die Mahnung des Heiligen zu befolgen. Sie besticht den Kastellan und den Koch, damit sie den unbequemen Mahner ermorden. Diese Szene ist auf der zweiten der Tafeln dargestellt. Das dritte Bild schildert dann die Ermordung Kilians und seiner beiden Gefährten. Der Heilige fällt durch das Schwert des Kastellans, während Totnan von dem Koch mit dem Hackmesser hingeschlachtet wird. Auf der vierten Tafel erscheint der Teufel im Beisein des Herzogs und entführt die arglistige Anstifterin des dreifachen Mordes in die Lüfte, indes sich der Kastellan aus Verzweiflung und Reue über seine Tat das Schwert in die Brust stößt und der Koch sich die Finger der Mordhand abbeißt. Dieses seltsame Geschehen ist mit größter Eindringlichkeit geschildert. Das Unheimliche und

Spukhafte der Legende hat einen genialen Ausdeuter gefunden. Die beiden Mörder sind wirkliche Bösewichter von ausgesuchter Gemeinheit. Grünewalds Vorliebe für das Grausige kommt in der Mordszene und in dem letzten Bilde kraftvoll zum Ausdruck. Aus der Glut der mittelalterlichen Religiosität ist dieses Jugendwerk des großen Meisters hervorgegangen. Die perspektivische Anordnung zeigt noch das veraltete System einer Art Gefühlsperspektive; die wissenschaftliche Ergründung dieser Probleme, der ein Dürer so eifrige Studien widmete, lag Grünewald ja zeitlebens fern. Alle Szenen sind in starker Obersicht dargestellt, so daß die weiter hinten stehenden Gestalten in der Bildfläche höher als die vorderen erscheinen. Die Technik der auf dickes Fichtenholz gemalten Bilder ist eine lasurartig dünn aufgetragene Tempera mit jener eigenartigen Sprungbildung, wie wir sie von den anderen Werken Grünewalds her kennen. Ein leuchtendes Rot findet sich neben dem zartesten Grau. Unendlich reich sind die Brechungen der einzelnen Farben. Auf dem Mordbilde dringt durch die Butzenscheiben einer gotischen Kapelle gedämpftes grüngraues Licht, ähnlich, wie auf dem Verkündigungsbilde des Isenheimer Altars. Die Wiedergabe der Metalle, etwa der Waffen und eines Schlüsselbundes erinnert an die Malerei des Panzers auf der Disputation der Heiligen Erasmus und Mauritius in München. Eine leidenschaftliche Bewegung durchzuckt die Hände, deren Gebärdensprache mannigfaltig differenziert ist. An den oberen Ecken der Tafeln befindet sich ein lockeres Rankenwerk, das auf jede Symmetrie verzichtet und auch kein Schnitzwerk vortäuschen will, genau wie auf den kürzlich entdeckten Tafeln in Lindenhardt, die das Datum 1503 tragen, und neben dem gleichfalls, schon vor zehn Jahren durch Braune entdeckten Verspottung Christi von 1503 die frühesten fest datierten Bilder des Meisters sind.

Nach der Tracht zu urteilen, müssen die vier Münnerstädter Tafeln kurz vor 1500 entstanden sein. Wir haben hier also die frühesten bisher bekannten Arbeiten des Meisters vor uns, Jugendwerke, die aber schon die charakteristischen Merkmale und die Technik seiner späteren Schaffensjahre aufweisen. Hier entfaltet sich zum ersten Male sein großes malerisches Können, jene Hingebung an das reine Schauen, das Streben nach gesteigertem Gefühlsausdruck, die Freude an starken Verkürzungen und die schöpferische Phantasie, mit der eine Farbenfreudigkeit Hand in Hand geht, wie wir sie bei den Zeitgenossen vergebens suchen.

Für Grünewalds bisher allgemein angenommene Lehrzeit bei dem sogenannten Hausbuchmeister oder bei Hans Holbein dem Aelteren geben die Münnerstädter Tafeln keinen Anhalt. Das Rätsel seiner künstlerischen Herkunft, ein viel umstrittenes Problem, wird sich vielmehr auf Grund dieses glücklichen Fundes in ganz anderer Weise lösen: Das mainfränkische Aschaffenburg ist nicht nur, wie bisher geglaubt, der Ort seiner Geburt und vorübergehenden Schaffens, sondern seine dauernde Arbeitsstätte bis zum Eintritt in die Dienste des Kurfürsten von Mainz, und in Aschaffenburg wird er wohl auch seine künstlerische Ausbildung genossen haben. Wer dort sein Lehrmeister gewesen, wissen wir nicht; so steigen durch diese Entdeckung auch wieder neue Rätsel auf, die der Deutung harren. Hoffen wir, daß es der immer weiter fortschreitenden Forschung gelingen wird, den Schleier zu lüften, der noch immer über der Jugendentwicklung dieses großen Meisters ruht!

Berichte aus Deutschland

Berlin. Aus der Raumnot der diesjährigen Doppelausstellung am Lehrter Bahnhof heraus hat auch die »Juryfreie« wie vorher die Große Berliner in einzelnen Teilen eine »zweite Schicht« eingeführt (womit für alle Beteiligten und Näherstehenden die innere Reformbedürftigkeit des Berliner Ausstellungswesens immer klarer wird). In der hier am meisten interessierenden »Religiösen« Abteilung verzeichnen wir als wesentlichen — positiven — Zuwachs das monumentale Deckenbild Erich Kistenmachers »Die klugen und törichten Jungfrauen«, entstanden für eine dörfliche Kirche aus Anlaß des Empfangs eines hohen geistlichen Würdenträgers. Der Künstler, ein jüngerer Berliner, fiel vor kurzem bei dem Wettbewerb für die Ausmalung der Vorhalle der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. mit einem geschickt aufgeteilten und farbig für diesen Zweck gut abgestimmten Entwurf, allerdings außer Wettbewerb, auf. Kistenmacher scheint ein ausgesprochenes Gefühl für die Wand zu besitzen. Bei dem neuen Deckenbild umfänglichen Formats hat er ein sinnfälliges Motiv kompositionell so ausgewertet, daß er die Klugen sämtlich en face, die Törichten aber, wie abgewendet, im Profil gab. Man könnte auch von einer Antithese der das Göttliche Besitzenden und der das Verlorene Suchenden sprechen, die Farbengebung ist dem Bestimmungsort entsprechend zurückhaltend, zart, erdig und doch von überirdischem Hauch; die Linienführung edel geschwungen, für heutige Anschauung fast schon wieder von einem leicht ornamentalen Grundzuge. Als kirchenkünstlerisches Beispiel und als Leistung eines dekorativen Talents — dekorativ im höheren Sinne — beachtenswert. Heinrich Dieckmann, der Mitschöpfer der nun schon recht bekannten Marienthaler Fenster, ergänzt dies musivische Werk glücklich durch eine schon wandbildmäßig aufgefaßte »Maria und Eva«; rein und zart bei aller Gegensätzlichkeit der thematischen Durchführung, harmonisch die fast nur kolorierenden Farben. Anders durch den Tafelbildcharakter der sogenannte »Altar« in zwölf Feldern von dem Holsteiner Hans Groß; im Charakter unverkennbar niederdeutsch, innig, erzählerisch, leuchtend in satten Lokalfarben. Bei aller Hinwendung zu bekannten Vorbildern aus alter Zeit, die heute wieder lebendiger wirken als je, doch vom Streben nach selbständiger Durchführung beseelt. Praktisch gesprochen, wäre in diesem wie in so vielen, »akademisch« gebliebenen Fällen noch der Weg zu gehen von der bloßen Bilderreihe zum kultisch brauchbaren »Altar«, der das Werk, die nur frei nach dem gotischen Mittelalter gebildete Altarwand, eben noch nicht sein kann. Unter den kirchlichen Künstlern Berlins seien Boehlands Altarwand als Typ älterer Schule, dann des Bildhauers Felix Weber innig aufgefaßte »Madonna mit Kind« oder Moll-Ziemssens »Grabmal Christus« genannt. Berthold Müllers-Hagen, schlanke und farbenglühende Fenster aus dem Zyklus für die Vinzentinerinnenkirche zu Heppenheim, Bergstraße, sind inzwischen wieder ausgebaut und an ihren Bestimmungsort gebracht worden. Auch einen »Unglücksfall« hat die religiöse Abteilung zu verzeichnen; Jos. Thoraks gehärtete Wachsplastik eines frei aufgefaßten Ge-

kreuzigten ist zerschlagen worden und liegt nun wochenlang (warum??) am Boden der von Jaekkel ausgemalten, nun aber abgesperrten Kapelle. Es kann aber versichert werden, daß dieser unzweifelhaft gewaltsame Eingriff nichts mit Bilderstürmerei für oder wider die kirchliche Kunst zu tun hat, die Gründe mögen höchst profaner Natur sein. Ein Diebstahl der modernen Monstranz von Herbert Zeitner konnte noch rechtzeitig verhindert werden.

Im »Künstlerhaus«, wo jetzt Hinrichsen bemerkenswerte Ausstellungen veranstaltet, zeigte Albert Birkle, dieser merkwürdig bohrende Geist unter den jüngeren Großstadtmalern Berlins wohl zum ersten Male offiziell eine größere Kollektion. Auf allen wichtigen Ausstellungen, in der Akademie, Secession, Großen Berliner usw. hat sich Birkle bereits einen sicheren Platz erobert. Seine Kunst ist eine absolut deutsche Angelegenheit im guten Sinne des Wortes, und er will in allem eine bei Verwurzelung in der Tradition ureigene Synthese von Bild und Gedanken geben. So ist er trotz verschiedener Ahnen aus Jahrhunderten alles andere als ein Eklektiker. »Sachlich«, soweit es die Sache, also das Thema und die ihm zu gebende Form verlangen, dabei gelangt er in seiner vergrübelten Art mitunter bis an eine »groteske Sachlichkeit« heran, da ihn die Phantasie, nicht nur die erzählerische, sondern die im Kunstwerk ruhende, weitertreibt. Skurril hat man ihn schon genannt, aber seine Übersteigerungen des Charakteristischen sind mehr als Karikaturen. Das Schicksalhafte, untermischt mit sozialen Zügen, drückt sich in zahlreichen Figurenstücken, zumal aus dem »Jahrmarkt« Großstadt oft ergreifend aus. Das sind keine leichten, »schönen«, vielmehr tiefe und in ihrer Formsicherheit und Freiheit starke Bilder. Klangvoll in ihren Tönen sind seine Landschaftsausdeutungen, wie hat er so z. B. das Stadtbild von Passau gestaltet, wie vollerblüht erscheinen seine Naturausschnitte. Nun noch die Beiträge zur neuen religiösen Malerei. In der Sonderausstellung hängt als beherrschender Mittelpunkt ein großer »Kruzifixus«, Variante und Weiterbildung des von ihm mehrfach versuchten Themas. Auch hierin ist Verbindung nach rückwärts gesucht, ohne das Ziel der Erneuerung unserer religiösen Kunst im Sinne der ringenden Zeit aus den Augen zu verlieren. Die Flächenstruktur und Farbengebung lassen die beabsichtigte Umsetzung des sonst für den Maler typischen Tafelbildstils ins Monumentale ahnen, wenn auch der Weg zum überzeugenden Großbilde noch steinig sein mag. Wirkung, ohne wirken zu wollen, gedankliches und formales Gefülltsein soll uns durch diesen Künstler im Zentrum Berlin eine neue Kraft schenken, die eines Tages zu größeren Aufgaben heranzuziehen ist. Aber was soll aus unseren Schaffenden hier werden, wenn ihnen wie bisher der »Zwang zur Aufgabe« erspart bleibt? — Erfreulich ist die Tatsache, daß der Architekt Joseph Bachem, Berlin-Johannisthal, nunmehr rüstig an den Bau seiner neuen St.-Augustinus-Kirche im Nordosten Berlins gehen kann. Nach den Plänen wird der Neubau als Ganzes einen erfrischenden Zug in das sonst so konventionelle Gesamtbild der Berliner Kirchen aus letzten Jahrzehnten bringen. Dasselbe erwarten wir von der geplanten Neuköllner Kirche nicht minder; das ist ein gefährliches Pflaster, aber auch wieder ein günstiges insofern, als hier, wo vielerlei »Voraussetzungen« fehlen, freischöpferisch vorgegangen werden kann. —

Inzwischen hat der neue Generaldirektor der Preußischen Museen, Geheimrat Professor Dr. Wilhelm Waetzoldt, sein Amt angetreten als der Nachfolger Otto v. Falkes. Waetzoldt wird nach der unerquicklichen Periode Berliner Museumskriegs an Stelle Galls glücklicherweise auch das Museumsreferat im Kultusministerium mitbearbeiten. Bei der allgemeinen Wertschätzung, deren sich gerade Waetzoldt als der geschickte und verbindliche Vertreter seines Faches erfreut, erhofft man ersprießliche Jahre für den gesamten Museumsbetrieb in Preußen. Unter anderen sprach er bei Übernahme seines Amtes folgende Gedanken aus: »Ich möchte mein Amt so auffassen, wie es mein Vorgänger Schöne (1880 bis 1905, vor Bode) getan hat . . ., der seine Aufgabe darin sah, zu verbinden und zu vermitteln und den Direktoren auf den verschlungenen Wegen ihrer sachverständigen Tätigkeit mit den Hilfsmitteln der Verwaltung unterstützend zu folgen . . . Wir glauben an den lebendigen Sinn der Museen, wir wissen uns ebenso fern von amerikanischer Museumsüberschätzung wie von europäischer Museumsmüdigkeit.« Vom Standpunkt der neuen kirchlichen Kunstpflege aus sei mit Dank an das tätige Interesse erinnert, das Waetzoldt als Ministerialrat stets an den Tag gelegt hat. Möge er von seiner neuen, weitreichenden Stellung aus auch auf diesem Gebiete weiterhin ein Helfer und Förderer sein. Gehrig

Berichte aus dem Ausland

EHRFURCHT VOR SAKRALEN KUNSTGEGENSTÄNDEN

Aus Anlaß einer Versteigerung kostbarer mittelalterlicher Kultgegenstände einer Pariser Privatsammlung äußerte der bekannte Pariser Kunstschriftsteller Pierre Ladoué in der »Vie Catholique« folgende Gedanken, die in diesem Zusammenhang um so bemerkenswerter sind, als der Autor Laie ist. Er verzeichnet die Wege, auf denen das Kirchengut in andere Hände geriet: Kriege, Revolutionen, Zerstörungen von Kirchen und Klöstern, alle meist mit Plünderungen verbunden; mit einem Schein von Recht erfolgte Besitzveränderungen: Klosteraufhebungen, staatliche Kirchengutversteigerungen, Veräußerungen durch die rechtmäßigen Verwalter; schließlich Diebstähle und Einbrüche.

»Würde sich«, so schreibt Ladoué, »der Käufer noch damit begnügen, sorgsam und mit einer Art Ehrfurcht auf dem Samt eines Schaukastens, das was er seine ‚Bibelots' nennt, zu verwahren. Aber leider nur zu oft ‚verwertet' man sie. Es sind besonders die Amerikaner, die, eifrige Sammler von Antiquitäten, mit unbewußtem Zynismus und unerhörter Geschmacksverirrung diese Verwertungssucht auf die Spitze treiben.« Er zitiert einige Beispiele: Garderobeständer mit dem Jesusmonogramm: Tafeln sind es aus einem Rokokobeichtstuhl; Bettpfosten aus geschnitzten Stäben, die ehemals italienische Prozessionslaternen trugen; Weihwasserkessel als Blumenvasen, Rauchfässer als Duftschalen usw.

»Ich bin der Auffassung,« so schreibt Ladoué weiter, »daß es hier eine Zweckentziehung nicht gibt und nicht geben kann. Ein religiöser Kunstgegenstand hat für die Ewigkeit von dem, der ihn schuf, eine Bestimmung erhalten, er hat durch den normalen Gebrauch während mehr oder minder langer Zeit eine untilgbare Heiligung empfangen.

Eine Paxtafel wird immer eine Paxtafel, eine Monstranz immer eine Monstranz bleiben. Und lieber als einen solchen Gegenstand — wäre er auch ein Wunder der Kunst — kläglich bei einem Althändler unter Trümmern jeder Art scheitern zu sehen, betastet von gierigen Händen, verkauft, erworben, mit schmutzigen Geldscheinen bezahlt und oft genug schließlich in skandalöser Weise verwertet, lieber hätte ich, ja ich hätte es lieber, er wäre zugrunde gegangen wie so viele andere, eingeschmolzen im Tiegel, zerstört durch Feuer vom Himmel, durch Erdbeben zu Staub zermalmt, zerschlagen unter einstürzenden Trümmern, auf immer begraben im Meeresgrund. Selbst dann, wenn es ein Meisterwerk wäre! Es wird immer menschliche Hände geben, um Meisterwerke zu schaffen, andere Meisterwerke, zu allen Zeiten.«

»Aber, wird man antworten, wir können uns nicht dazu entschließen, Barbaren und Ikonoklasten zu werden. Was sollen wir denn mit diesen Gegenständen anfangen? Gebt sie den Kirchen zurück. Und wenn eine rationelle Verwertung aus dem einen oder andern Grunde nicht möglich ist, so tut wie jener Pfarrer der Normandie: Schenkt sie dem Domschatz eurer Kathedrale; schenkt sie eurem Bischof, damit er ein Museum gründe zur Einführung seiner Theologen in die Kunst«. Staud

Personalnachrichten

Der bekannte Kunsthistoriker und Maler Professor Dr. Guido Joseph Kern, Berlin, wurde am 17. Februar dieses Jahres fünfzig Jahre alt. Kern ist geborener Aachener, und den Rheinländer hat er trotz jahrzehntelanger Wirksamkeit in der Reichshauptstadt nie verleugnet. Die geistigen und kulturellen Grundlagen seiner Heimat wirken sich stets von neuem aus. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit als Museumsbeamter und Kunstforscher hat er sich von vornherein auch künstlerisch betätigt. Seine sympathische Doppelbegabung ist durch gründliches Studium und emsige Weiterarbeit zur vollen Reife gelangt. 1904 promovierte er mit einer Schrift über die linearperspektivische Darstellung in der Kunst der Brüder van Eyck; im Verfolg dieser Vorarbeit lieferte er weiterhin noch grundlegende Beiträge für die Erkenntnis der künstlerischen Perspektive, der perspektivischen Komposition im Gegensatz zur reinen Konstruktion. (Praktisch wirkte sich dies auch durch die Mitarbeit am Deutschen Museum in München aus). Nach erster Tätigkeit am Kölner Wallraf-Richartz-Museum holte ihn 1905 Tschudi an die Nationalgalerie, wo er bis 1923, seit 1913 als Kustos, wirken konnte, mit einer einjährigen Unterbrechung, als er Assistent am Deutschen Kunsthist. Institut in Florenz war. 1917 erhielt er den Titel Professor. Zahlreich sind seine Schriften und Beiträge zur älteren wie neueren Kunst. Bekannt ist seine treffliche Monographie über den Berliner Meister Karl Blechen; den Menzelkatalog gab er im Verein mit anderen heraus, veranstaltete wichtige Ausstellungen, so in Berlin, Sofia usw. Zuletzt erschien eine Schrift über ein verschollenes Frühwerk der van Eyck, ferner schrieb er in des Franzosen Mortane Buch über »Das neue Deutschland« das Kapitel: »Gedanken über neue deutsche Malerei und Plastik«. Den Maler und Graphiker Kern behandelte Rosenhagen in einer Monographie (Leipzig 1922). Inzwischen hat Kern sich aber rüstig weiterentwickelt als Landschafter wie Figurenmaler, besonders auch als Radierer. Erinnert sei an sein Blatt vom Aachener Münster. Mehrere Museen und Sammlungen besitzen Arbeiten von seiner Hand. Zuletzt erschien er in der Ausstellung »Die Aachener im Reiche«.

Hier verstarb vor kurzem der Maler August Lachenmeyer. Geboren 1870 in Düsseldorf, studierte der Künstler zuerst Architektur und wurde Assistent an der Aachener Techn. Hochschule. Um die Jahrhundertwende zeichnete er sich in mehreren rheinischen Wettbewerben aus, so in Köln, Koblenz, Mainz usw. Nach mehrjähriger Bautätigkeit widmete er sich ganz der Malerei; von Frankfurt, seinem Wohnsitze, aus beschickte er dann erfolgreich erste Ausstellungen. Lachemeyer war ein ungewöhnlich guter Zeichner und Skizzierer, auf vielen Reisen sammelte er reiches Material, besonders nach malerischen Kirchenbauten. In seinen Bildern herrscht ein sonniger Impressionismus bei brillanter Technik des Vortrags vor. Der lichtdurchflutete, meisterlich gebaute Raum war seine Stärke; hinzu kommt ein sicheres Erfassen der bewegten Figur. Insgeheim wurde er stark gefördert durch Meister wie Trübner u. a., auch Corinth interessierte sich für den nachher in die Reichshauptstadt übergesiedelten Künstler. Ein reiner und frommer, stiller Mensch, den zuletzt jahrelanges Leiden aufs Lager warf, ist mit ihm dahingegangen. Es wäre schade, wenn mit dem Tode das Werk der Vergessenheit anheimfiele. Zuletzt sah man Arbeiten Lachenmeyers in den Ausstellungen der Deutschen Kunstgemeinschaft im Berliner Schloß. Gehrig

Bücherschau

Jos. Weingartner, Bozner Kunst, Verlagsanstalt Vogelweider, Bozen 1928. Mit 43 Abbildungen. Gebunden in Leinen M. 6.50.

Der verdiente Propst von Innsbruck, einer der besten Kenner der Kunst der Brennerstraße, hat aus seinen weitgreifenden kunsthistorischen Arbeiten über Tirol ein engeres Gebiet, die Stadt Bozen, herausgegriffen, um ihre künstlerische Eigenart zu schildern. Dabei ist er nicht bei der üblichen Art der Städteführer stehengeblieben, die rein topographisch vorgehen. Weingartner stellt vielmehr nach inneren Kriterien Verwandtes, auch wenn es örtlich nicht enger verbunden ist, zusammen und so entstehen so reizvolle Übersichten wie über die Totenleuchten, die Kirchtürme, die Filialkirchen, die Kreuzgänge, Saalbauten, Lauben, Kommunalbauten, den Überetschstil, die Sommerfrischhäuser und die Burgen, selbstverständlich auch Kapitel über die einzelnen Kirchen, die Plastik und Malerei. An Hand dieser fein charakterisierten und gut lesbaren Übersichten legt er dann die Grundzüge des Bozener Stiles fest, der aus Nordischem und Südlichem zu einer ganz besonderen Bodenständigkeit verschmilzt, die sich ebensosehr von der Nordtiroler wie der Veroneser Heimatkunst unterscheidet. Die besondere Bedingtheit der Kultur einer Grenzmark wird lebendig, nicht in chauvinistischer Überspitzung, sondern mit forscherischer Gerechtigkeit, unter der allerdings die Liebe zur Heimat warm entgegenschlägt. Zu diesem Büchlein, das schön und gut, auch mit charakteristischen Abbildungen ausgeschmückt ist, sollte jeder greifen, der in einem genießenden Aufenthalt Bozen auch in seinem historischgewordenen Eigencharakter erschließen will. Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





PETER BEHRENS — HOF DER BENEDIKTINERABTEI SALZBURG



CLEMENS HOLZMEISTER, KIRCHE IN BATSCHUNS (VORARLBERG)

CLEMENS HOLZMEISTERS KIRCHENBAUTEN

Von JOSEF WEINGARTNER

Der Tiroler Architekt Clemens Holzmeister hat schon in jungen Jahren eine rasche Karriere gemacht. Geboren 1886 in Fulpmes im Stubai, absolvierte er seine Studien an der Realschule in Innsbruck und an der Technischen Hochschule in Wien, war von 1913 bis 1919 an letzterer Assistent, 1919—1924 Professor an der Staatsgewerbeschule in Innsbruck und leitete seit 1924 die Meisterschule für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Seit 1. Mai 1928 ist er als Professor an die Akademie Düsseldorf berufen. Zugleich entfaltet er aber auch außerhalb der Schule eine sehr mannigfaltige Tätigkeit und ist einer der gesuchtesten Architekten Österreichs.

Hat dieser rasche Aufstieg Holzmeister die allgemeine Aufmerksamkeit seiner Heimat eingetragen, so wird sein Name seit dem Umbau des Salzburger Festspielhauses und seit seinem Sieg in einer Nürnberger Preiskonkurrenz auch in Deutschland mit Auszeichnung genannt. Für uns ist es aber besonders erfreulich, daß dieser Nürnberger Wettbewerb wie überhaupt ein wesentlicher Teil in Holzmeisters bisherigem Schaffen dem Problem des katholischen Kirchenbaus gewidmet war, ja daß der Wiener Akademieprofessor augenblicklich wohl überhaupt als der erste Repräsentant der modernen Kirchenarchitektur Österreichs bezeichnet werden darf.

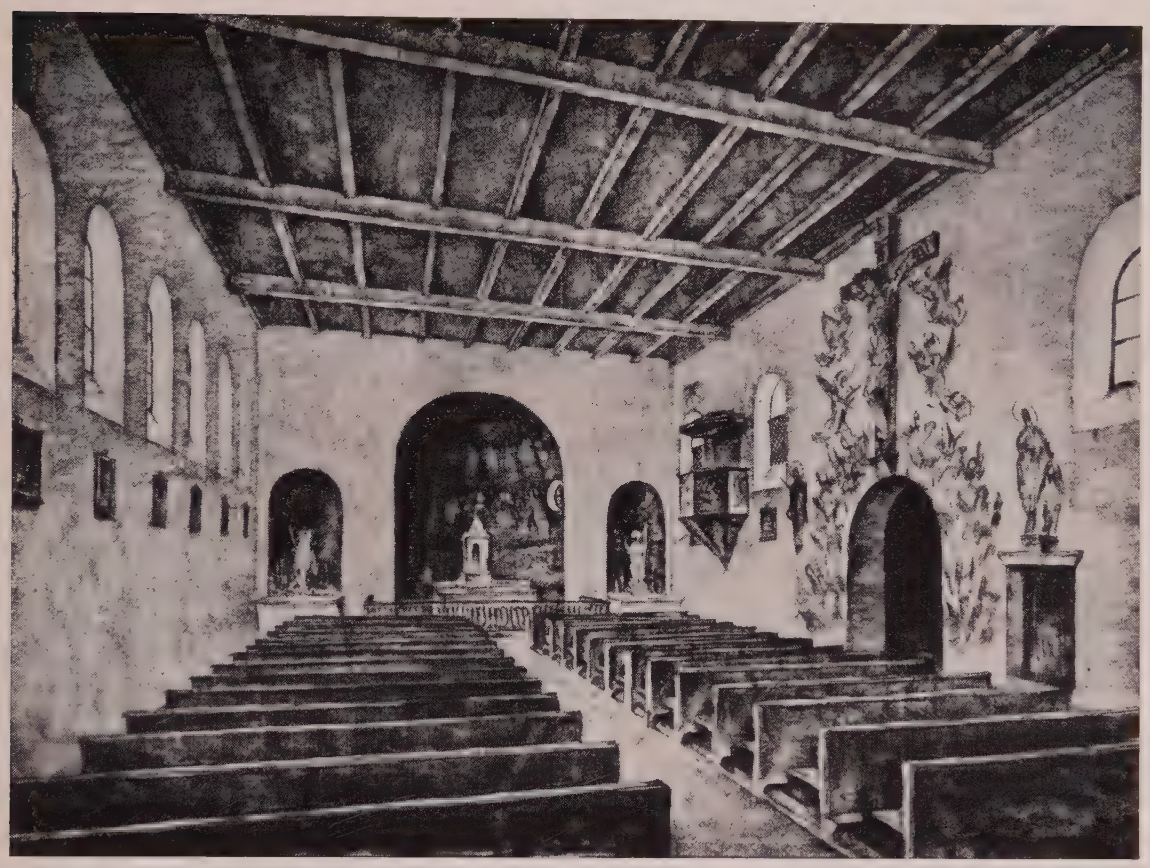
Das heißt mit anderen Worten, daß der Kirchenbau auch in Österreich den unmittelbaren Anschluß an die allgemeine Architekturentwicklung zu finden beginnt. Nach den ersten Versuchen, die schon zwanzig Jahre zurückliegen und die den Anschein erweckten, als wolle Österreich in dieser Hinsicht sogar mit gutem Beispiel und frischem Wagemut vorangehen, trat nämlich ein ganz auffälliger Rückschlag ein und seit Wagners Kirche am Steinhof bis zum Ausbruch des Krieges ist eigentlich nichts Namhaftes mehr geleistet worden. Der Krieg und die erste Nachkriegszeit hat dann die Bautätigkeit vollständig unterbunden und erst seit etwa fünf Jahren kann man auch auf kirchlichem Gebiete wieder von einer langsam erwachenden Baubewegung sprechen. Gerade in diesen Jahren aber



CLEMENS HOLZMEISTER, ENTWURF FÜR EINE KIRCHE IN WALD BEI DALAAS

und in diesem Zusammenhange ist bei uns kein Name häufiger genannt worden, als der Name Holzmeisters, von dem vier kleinere und größere Projekte in Tirol und Vorarlberg bereits ausgeführt wurden und vier weitere für Tirol, Niederösterreich und Nürnberg unmittelbar vor der Verwirklichung stehen. Diese zahlreichen Bauten und Projekte nun mußten um so mehr Beachtung finden, als sie für den katholischen Kirchenbau entschieden und für jedermann sichtbar neue Lösungen anstreben und darin auch von den letzten Vorkriegsbauten ganz wesentlich abstechen. Liegt so in dem Umstand, daß der gesuchteste Kirchenarchitekt Österreichs zugleich Professor an der Wiener Akademie und einer der fortschrittlichsten Architekten des Landes ist, die volle Gewähr, daß auch der Kirchenbau mit der lebendigen Kunstentwicklung wieder unmittelbar Fühlung gewinnt und daß wie in alten Zeiten stilistisch ein Pulsschlag die kirchliche und profane Architektur belebt, so ist Holzmeister deswegen doch weit davon entfernt, den Boden der Tradition unter den Füßen zu verlieren. Aus einer katholischen Familie herausgewachsen, hat er von früher Jugend an katholische Luft geatmet und den katholischen Gottesdienst selber äußerlich und innerlich miterlebt. So bringt Holzmeister dem katholischen Kirchenbau schon von Hause aus ein ganz anderes Verständnis entgegen, als mancher seiner Kollegen, der an dieses Problem nur von außen herantreten kann und dem das angeborene Gefühl für das spezifisch Katholische und das unmittelbare Verständnis für die Bedürfnisse des katholischen Gottesdienstes in oft geradezu hoffnungsloser Weise abgeht. Und dieses angeborene Verständnis hat Holzmeister im steten unmittelbaren Verkehr mit kirchlichen Kreisen und durch eigens überlegtes Studium aller einschlägigen ideellen und praktischen Momente auch als Akademieprofessor noch vertieft und weiter ausgebaut, und das hat ihn bei aller modernen Einstellung doch davor bewahrt, in seinen kirchlichen Bauten und Entwürfen einem allzu extremen Subjektivismus zu huldigen und dadurch den gesunden Zusammenhang mit der Vergangenheit und mit dem Volksempfinden zu verlieren.

Vielleicht daß mancher zunächst einen gegenteiligen Eindruck gewinnt, wenn er den Entwurf für eine Kirche in Oberau bei Bozen ansieht, der 1921 bei einem Wettbewerb den zweiten Preis erhielt (Abb. S. 229). Indessen fällt dieser Eindruck hauptsächlich wohl nur der ungewohnten Giebellinie zur Last, während im übrigen der landeskundige Beschauer sofort feststellen wird, wie stark der Entwurf mit bodenständigen Südtiroler Motiven, teilweise allerdings von profaner Herkunft, durchsetzt ist. Außerdem handelt es sich hier um einen ersten Versuch, und schon der nächstfolgende, 1922 ausgeführte für die Kirche von Batschuns in Vorarlberg (Abb. S. 225) zeigt das Gesagte viel deutlicher. Hier weicht auf den ersten Blick eigentlich nur die Form der Turm- und Seiten-



CLEMENS HOLZMEISTER, ENTWURF FÜR WALD BEI DAALAS

fenster vom Gewohnten ab, und trotzdem bietet der ganze Bau, der auf einem hochgelegenen Bergeshang frei und weithin sichtbar aufragt, mit seiner reichen Gliederung und mit dem kräftigen Giebelturm ein durchaus originelles Bild. Ungefähr dasselbe läßt sich vom Entwurf für eine Kirche in Wald bei Dalaas sagen (Abb. S. 226), wo das abfallende Terrain sehr glücklich ausgenützt wurde und die Treppen, die zu den höher gelegenen Eingängen führen und mit Rücksicht auf die kalten und schneereichen Winter eingedeckt wurden, eine stimmungsvolle Gliederung des Baukörpers ermöglichten.

Halten sich die Entwürfe für Batschuns und Wald sinngemäß an den mittelalterlichen Dorfkirchentyp, so erinnert die Kirche von Vorkloster bei Bregenz (Abb. S. 230), die auf städtischem Grunde steht (begonnen 1924), schon im ovalen Grundriß, aber auch in der gesamten äußeren Erscheinung mehr an barocke Lösungen, wie denn eine gewisse Anlehnung an die Periode der berühmten, ganz Schwaben beherrschenden Baumeister aus dem Bregenzer Wald von den Aufraggebern ausdrücklich gewünscht wurde. Diese Anlehnung bezieht sich aber mehr auf diese Periode im allgemeinen als gerade auf die speziellen Werke der Vorarlberger Münsterbauschule, und wenn auch der Turm von Vorarlberger Vorbildern nicht unabhängig ist, so bietet doch seine nähere Gliederung und sein Fuß und bietet weiterhin die Form der Fenster, des Presbyteriums, des Daches noch Eigenes und Neues genug. Immerhin ist Holzmeister hier aus seiner strengen Zurückhaltung mehr als sonst herausgetreten, und schon die nächsten Entwürfe beweisen, daß seine persönliche Neigung nicht den bewegten Linien der Barockzeit angehört.

Der Entwurf für St. Anton am Arlberg (soll 1928 ausgeführt werden) kehrt wieder zur schlichten Dorfkirchenart zurück. Man glaubt auf den ersten Blick einen alten Bau vor sich zu haben und erst bei näherem Zusehen erkennt man, daß die Vorhalle mit der Tauf- und Kriegergedächtniskapelle weiterhin die zweifache Verjüngung des Baukörpers gegen das Presbyterium und endlich die Stellung und Gliederung des Turms dem Ganzen doch einen durchaus selbständigen Charakter geben. Selten verbinden sich

traditionelle und persönliche Elemente zu einer so selbstverständlichen und scheinbar problemlosen Einheit wie hier.

Auch Holzmeister selber ist eine derart selbstverständliche und absolut einleuchtende Lösung nicht immer gelungen und gerade seine jüngsten Entwürfe zeigen in der Außenansicht ein angestrengtes Ringen um neue Wirkungen und ein gewisses Tasten, das nicht immer gleich zu befriedigen vermag. Man sehe sich daraufhin nur die Entwürfe für Wien XIX., St. Martin in Nürnberg (Abb. Jahrg. 22, S. 264), Gloggnitz am Semmering und für Attnang-Puchheim in O.-Österreich näher an. Hier ist jede Erinnerung an barocke Motive vollständig verschwunden. Ernst, streng, geschlossen wachsen die Mauern empor, wuchtige Chortürme bilden die Dominante. Jede Lösung ist anders, jede neu und originell, aber auch die Kehrseite dieser Originalität ist vorhanden: nicht jedes Motiv vermag sofort zu überzeugen. Die ganz herausgereichten Schallfenster am Nürnberger Entwurf — Holzmeister will damit das Verkünden der Glocken, das Hinausdringen des Schalles architektonisch andeuten — berühren unangenehm und scheinen mit irgendwelchem ungeschriebenem Gesetz der Harmonie und des Maßes im Widerspruch zu stehen. Die Fassade für Attnang-Puchheim, ganz sicher aber die für Gloggnitz (Abb. S. 232) werden viele gar zu nüchtern finden und auch der Entwurf für Wien XIX. (Heft 3, S. 65) hat zu wenig Sakrales an sich und läßt eher an ein Festspielhaus als an eine Kirche denken. Troz dieser Vorbehalte wird man aber die kubische Wucht und den charaktervollen Ernst all dieser Architekturen voll anerkennen müssen und vor der mächtigen und feierlichen Choransicht von Gloggnitz, die auch das Terrain in beispielgebender Weise ausnützt, wird jede Kritik verstummen.

Die Abbildungen zeigen uns auch, welchen Wert Holzmeister darauf legt, die Kirche mit den zugehörigen Nebengebäuden organisch zu verbinden. Auch hier durchdringen sich traditionelle und neue, altchristliche und moderne Gedanken. Für den Seelsorger eines Industrieortes genügt nicht mehr Kirche und Pfarrhof — auch ein Vereinshaus mit Spielsälen, Vortragsräumen usw. ist unbedingt erforderlich. Und indem Holzmeister diese Nebengebäude einheitlich dem Gotteshaus unterordnet und mit ihnen meist einen stimmungsvollen Vorhof einschließt, schafft er einen heiligen Bezirk, der ähnlich wie die Atrien frühchristlicher Basiliken und die Paradiese mittelalterlicher Kathedralen den Kirchengänger aus Lärm und Hast der Straße heraushebt, mit heiliger Stille umgibt und auf den Eintritt in das Haus Gottes vorbereitet. Zugleich ergibt sich daraus auch eine ästhetisch sehr wirksame Baugruppe, wo das Hauptmotiv, die Kirche, durch die Beziehung auf die niedrigeren Nebengebäude noch merklich gehoben wird und wo auch die oben angedeuteten, weniger überzeu-



CL. HOLZMEISTER, ENTWURF EINER PFARRKIRCHE F. OBERAU B. BOZEN



CLEMENS HOLZMEISTER, ENTWURF EINER PFARRKIRCHE FÜR OBERAU BEI BOZEN

genden Einzelheiten in der Gesamtharmonie ihren Ausgleich finden. In besonders origineller Weise ist diese Gruppierung in Gloggnitz (Abb. S. 233) erreicht, wo, von den vorspringenden Langhausecken ausgehend, ein gedeckter Gang für Prozessionen um das Presbyterium herumführt und dessen Motive wiederholend, den ganzen Hügelabhang architektonisch formt und dem mächtigen Chorturm unterordnet. Auch die Kriegergedächtniskapelle Lienz, die bereits vorhandenen Arkaden eingefügt werden mußte (Jahrg. 23, Abb. S. 61), beweist Holzmeisters Geschick für organische Gruppierung.

So läßt sich der Weg, den seine kirchliche Tätigkeit bisher genommen hat, an der Außengestaltung besonders klar verfolgen und auch dem Laien leicht deutlich machen, und das war auch der Grund, warum wir im Widerspruch zur Logik des künstlerischen Schaffens in unserer Darstellung zunächst vom Äußeren gesprochen haben, obwohl die ideelle und künstlerische Keimzelle eines Bauwerkes doch in seinem Grundriß zu suchen ist. Hier vor allem wird sich daher auch das Verhältnis des Kirchenarchitekten zum spezifisch katholischen, sein Verständnis für die praktischen Forderungen des Gottesdienstes und für die Bedürfnisse der Gegenwart am besten bewähren können.

Schon der Grundriß für Oberau (1921) zeigt in der praktischen Anordnung der Seitenaltäre, der Beichtstühle (in den beiden Seitenkapellen) und in der Einbeziehung der Taufkapelle und eines eigenen Raums für die Weihnachtskrippe das enge Verhältnis Holzmeisters zum spezifisch katholischen Kult (Abb. S. 229). Rein künstlerisch genommen haftet aber diesem frühen Grundriß noch etwas Unruhiges und Zackiges an und es rächt sich, daß die erkerartigen Ecktürmchen, in denen die zwei vorderen Seitenaltäre und die Tauf- und Krippenkapelle untergebracht sind, im Grunde der profanen Architektur, dem südtirolischen Edelsitze entstammen. Auch die Zerschneidung der Stuhlreihen durch die vier Pfeiler verrät noch das frühe Datum des Entwurfs, denn in allen späteren Projekten geht Holzmeister vor allem darauf aus, die in der Kirche versammelte Gemeinde zu einer möglichst geschlossenen Einheit zu verbinden. Daher rückt er seit Batschaus (1922) die Stützen stets eng an die Wände hin, so daß sie die Bänke nicht mehr unterteilen und die Seitenschiffe eigentlich nur mehr zu Gängen zusammenschrumpfen. Im Grundriß für Vorkloster (1923), wo uns dieses Motiv zum erstenmal begegnet

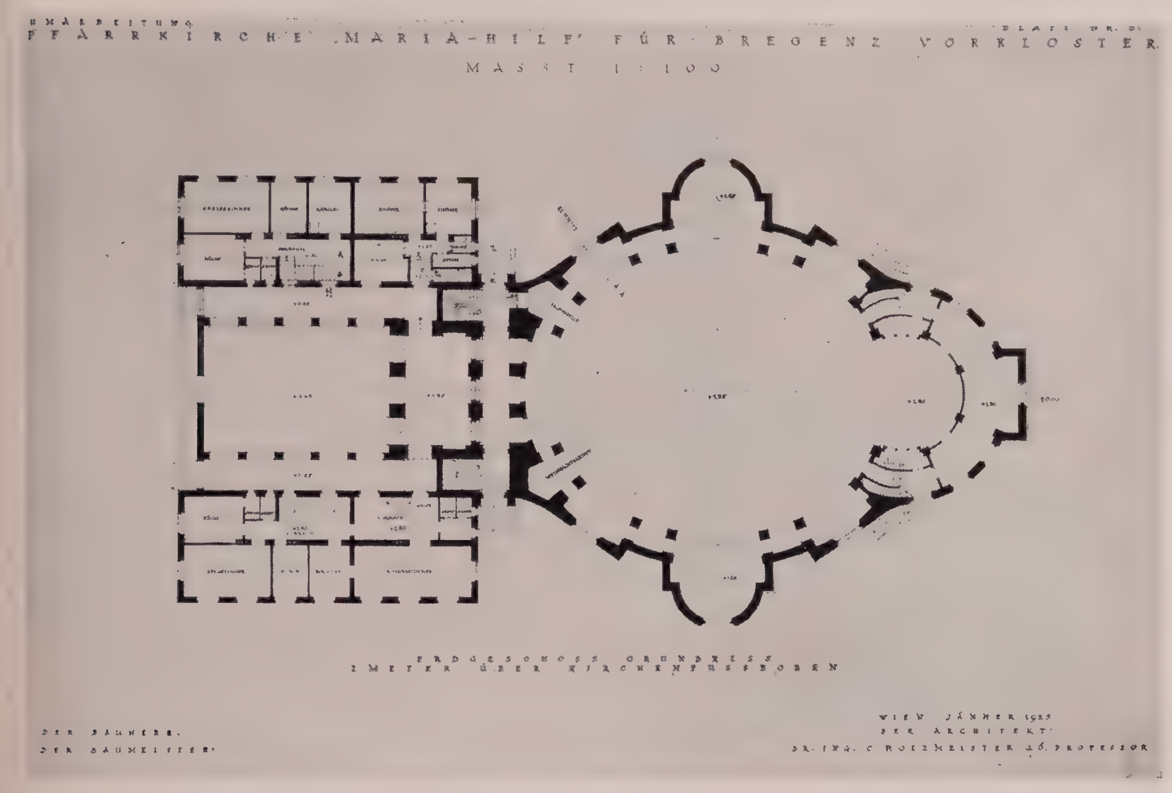


CLEMENS HOLZMEISTER, ENTWURF EINER PFARRKIRCHE FÜR BREGENZ-VORKLOSTER

(Abb. S. 231), klingt das barocke Vorbild der Wieskirche noch durch, aber schon im Entwurf für St. Anton (1924) überträgt es Holzmeister auf den Langhausbau und erzielt damit schon hier und noch mehr in den Projekten für Nürnberg (1916) und Gloggnitz (1927) durchaus selbständige Gestaltungen (Abb. S. 232). Der ungeteilte Zusammenschluß der Gemeinde und der ungehinderte Blick auf Altar und Kanzel ist hier vollständig gewährleistet und auch das enge Heranführen der Gemeinde an den Altar, das schon der Oberauer Grundriß zeigt, und das in einfachen Seelsorgskirchen praktisch ohne weiteres möglich und gerade heute, beim Wiedererwachen des liturgischen Sinnes besonders wichtig ist, bildet einen hervorstechenden Charakterzug all dieser Grundrisse. Den einfachsten und klarsten Ausdruck dieser Grundsätze zeigt aber der Entwurf für Attnang-Puchheim (1927), wo die Pfeiler ganz fehlen und das Kreisfeld des Altarraumes und seiner Stufen sozusagen bis in die Stuhlreihen hinein vorgeschoben ist.

Alle diese Grundrisse zeichnen sich auch durch praktische und organische Unterbringung der Altäre und Beichtstühle, des Taufsteines und teilweise sogar einer Krippe oder eines Kriegerdenkmals aus. Desgleichen tritt auf ihnen der enge Zusammenschluß mit den Nebengebäuden und die Form des Vorhofes deutlich in Erscheinung.

Die eigenartige Grundrißdisposition ermöglicht nun auch eine besonders freie und leichte Gestaltung des Innenraums. Wirkt das Innere im Entwurf für Oberau (Abb. S. 229) noch unklar und in Batschaus infolge der wuchtigen Spitzbogentonne und Spitzbogenöffnungen noch etwas schwer und gedrungen, so zeigt dagegen schon der Entwurf für Wald bei Dalaas (Abb. S. 227) einen einfachen freien Raum und eine leichte Holzdecke, und dieser leichte Eindruck wird infolge des Hinausschiebens der Pfeiler künftighin auch in dreischiffigen Anlagen erzielt. Ja, in den Entwürfen für Nürnberg und Gloggnitz (Abb. S. 233) sind die Seitengänge in sinngemäßer Weiterbildung so niedrig gehalten, daß der Innenraum überhaupt als einschiffig bezeichnet werden muß. Holzmeister erreicht es



CLEMENS HOLZMEISTER, ENTWURF EINER PFARRKIRCHE FÜR BREGENZ-VORKLOSTER

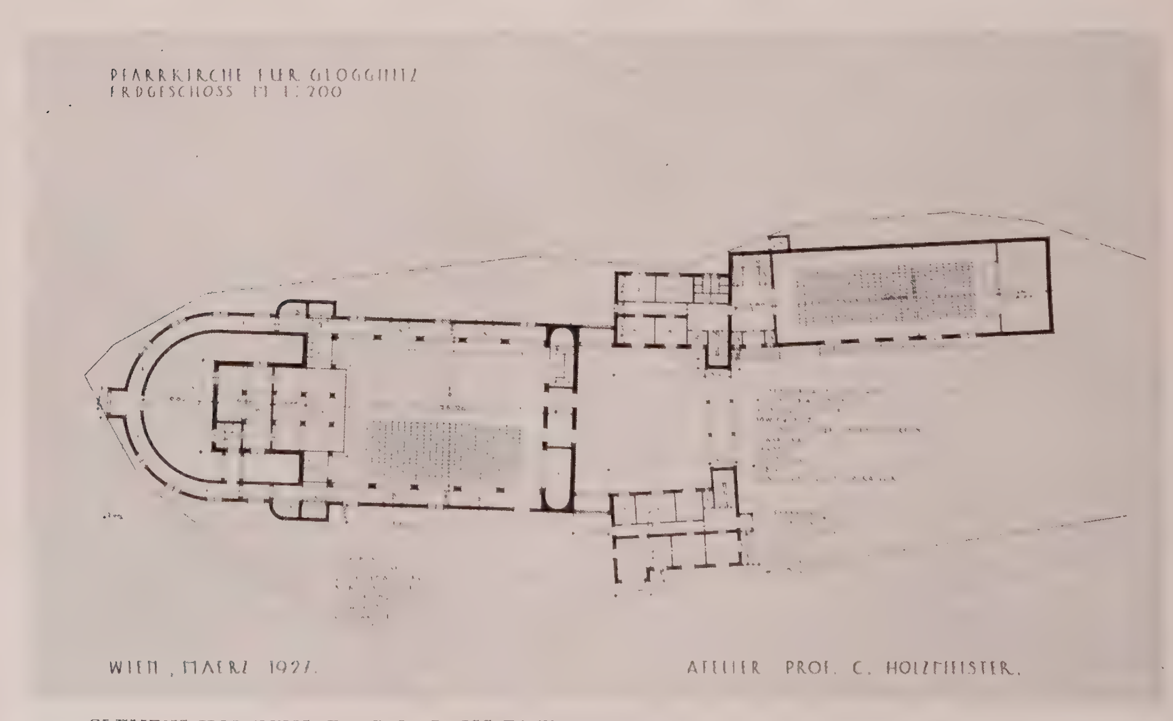
durch diese eigenartige Anlage, daß der ganze Raum unter der Decke für die Bänke ausgenützt werden kann und daß trotzdem bequeme Seitengänge (zugleich für die Beichtstühle verwendet) vorhanden sind. Den Ausgleich am Äußeren besorgt dann die entsprechende Ausgestaltung der Fensterwände.

Schon im Innern der Kirchen von Vorkloster und St. Anton fällt weiterhin die eigenartige Form der Altarwände auf, ein Eindruck, der sich in den Entwürfen für Nürnberg und Gloggnitz (Abb. S. 233) noch mächtig steigert. Ströme von Licht durchwogen den Altarraum und trotzdem steht der Altar selber an einer geschlossenen Wand und wird nicht, wie in so vielen älteren Kirchen, vom Lichte überblendet. In Nürnberg sollen in den oberen Reihen der Bogenöffnungen vergoldete Cherubine stehen und sich vom farbigen Spiel der Fenster abheben. Noch feierlicher und großzügiger wirkt die Choranlage im Gloggnitzer Entwurf.

Die innere Begründung für diese neuen Versuche gibt die Verlegung des Sängerchors und der Orgel ins Presbyterium und hinter den Hochaltar. Auch hier kehrt Holzmeister im Grunde nur zur älteren Tradition zurück, die im Mittelalter ganz allgemein herrschte und in Italien und Spanien auch heute noch lebendig ist und die ein viel innigeres Zusammengehen von Liturgie und Musik ermöglicht. Während aber in den alten Kirchen dieses Prinzip auf den Aufriß keinen bestimmenden Einfluß ausübte, wird es bei Holzmeister — und das ist sein persönliches Verdienst — zum Ausgangspunkt einer ganz neuen Chorgestaltung, die sich schon in Vorkloster und St. Anton ankündete, in den späteren Entwürfen aber nur mehr in die Höhe entwickelte und in den mächtigen Chortürmen, die ja erst dadurch ihre Erklärung findet, auch dem Äußeren die eindrucksvolle Dominante geben. Und erwägt man den offenkundigen Fortschritt, den schon die bisherigen Versuche in dieser Hinsicht darstellen, so darf man sicherlich annehmen, daß diese in der Liturgie wohlbegründete Idee sich auch für die weitere Entwicklung des katholischen Kirchenbaus sehr fruchtbar erweisen wird.

Clemens Holzmeister hat in den letzten Jahren auch eine lange Reihe von Profanbauten ausgeführt, viel mehr, als man es bei einem Akademieprofessor gewohnt ist, und vor

CLEMENS HOLZMEISTER, ENTWURF EINER PFARRKIRCHE FÜR GLOGGNITZ



CLEMENS HOLZMEISTER, GRUNDRISS EINER ENTWORFENEN PFARRKIRCHE FÜR GLOGGNITZ



CLEMENS HOLZMEISTER, ENTWURF EINES VORHOFES
DER GEPLANTEN PFARRKIRCHE IN GLOGGNITZ



CLEMENS HOLZMEISTER, INNENANSICHT DER GEPLANTEN PFARRKIRCHE IN GLOGGNITZ

allem mehr, als es bei den heutigen Verhältnissen einem einzelnen Architekten sonst vergönnt zu sein pflegt. Es handelt sich dabei um Neu- und Umbauten von Wohn- und Wirtshäusern, um die Errichtung von Schulen und Bädern, um die Anlage eines Großstadtwohnblockes für 350 Parteien, um den Umbau eines internationalen Festspielhauses, ja sogar um die Erbauung eines Krematoriums. Der letzterwähnte Bau ist Holzmeister freilich vielfach sehr verübelt worden, doch fiel er in die erste Nachkriegszeit, wo sich für einen Architekten — und auch für Holzmeister — sonst weit und breit keine Arbeitsmöglichkeit fand und muß daher auch demgemäß beurteilt werden. Auf jeden Fall aber zeigt diese kurze Aufzählung und weiterhin die Tatsache, daß Holzmeister für zwei Bahnhofprojekte einen ersten und einen zweiten Preis erhielt, die Spannweite seiner künstlerischen Betätigung und bietet die volle Gewähr dafür, daß er mit beiden Füßen im treibenden Leben der Gegenwart steht. Um so erfreulicher ist daher sein Interesse auch für den katholischen Kirchenbau, dem ja die Zufuhr frischer Luft und der engere Anschluß an die zeitgenössisehe Kunst so dringend nottut. Und die bisherigen Erfolge Holzmeisters beweisen, daß auch im Kirchenbau neue Gestaltungen möglich sind, ohne daß das spezifisch Katholische darunter zu leiden braucht, ja daß unter Umständen gerade eine tiefere Erfassung traditioneller Ideen der Ausgangspunkt für neuen Bauformen bilden kann.

DER STUDIENKOLLEGBAU ZU ST. PETER IN SALZBURG

Von MICHAEL HARTIG

Erzbischof Paris von Lodron hatte seit 1618 mit aller Energie die Errichtung einer Universität in Salzburg angestrebt und mit Hilfe der zahlreichen süddeutschen Benediktinerstifte auch erreicht; am 11. Oktober 1623 konnte er sie feierlich eröffnen. Dieser Universität entstand nördlich des Mönchsberges allmählich ein stattlicher Bau, der in der berühmten Kollegienkirche des J. B. Fischer von Erlach zu Anfang des 18. Jahrhunderts nach außen abgeschlossen wurde. 1811 hat die bayerische Regierung diese blühende Universität aufgehoben, nachdem die Klöster, welche die Professoren bisher geliefert hatten, größtenteils ein Opfer der Säkularisation geworden waren. Nur eine kleine theologisch-philosophische Lehranstalt erhielt sich zur Heranbildung des Klerus der Erzdiözese. In die weitausgedehnten Räume der Alma mater zogen im 19. Jahrhundert verschiedene Lehranstalten ein und heute erinnern nur mehr die Kongregationskirche, die Aula und die Bibliothek mit ihrem schönen Saal an die einstige große und einheitliche Bestimmung des Baues.

Zu Ende des 19. Jahrhunderts hat ein Universitätsverein große Anstrengungen gemacht und reiche Mittel gesammelt, um in Salzburg die Universität in ihrem speziell katholischen Charakter wieder erstehen zu lassen. Krieg und Inflation haben dieses hohe Ideal zum mindesten für viele Jahrzehnte begraben, wenn nicht ganz unmöglich gemacht. Der welterfahrene Abt Dr. Petrus Klotz von St. Peter hat nun seit seiner Wahl (1922) seine ganze Energie eingesetzt, um dieses Ziel in der ursprünglichen Form einer Benediktiner-Universität sicherer und rascher verwirklichen zu können. 1922 und 1923 gehörte wirklich der Optimismus des Abtes Klotz dazu, einem solchen Gedanken näher zu treten. Aber der Optimismus hat über die turmhohen Schwierigkeiten hinübergeholfen. Nicht eine volle Universität, doch ein sehr verheißungsvoller Anfang konnte 1925 gemacht werden, ein theologisch-philosophisches Benediktinerkolleg wurde, wieder mit Hilfe der österreichischen, schweizerischen und deutschen Benediktinerklöster und mit besonderer Förderung durch Papst Pius XI. eröffnet.

Da für dieses Kolleg mit seinem ausgesprochenen monastischen Zwecke an eine Wiedergewinnung des alten Universitätsgebäudes zunächst nicht zu denken war, gründete Abt Petrus gelegentlich der Domweihe in Linz (1. Mai 1924) eine Benediktinerkonföderation und mit deren Sicherung ging er an einen großzügig angelegten Neubau. Das neue Kolleg sollte den jungen Mönchen nicht bloß wissenschaftliche, sondern auch einheitliche liturgische Schulung bringen und dies konnte nur in Verbindung mit der Abteikirche von St. Peter geschehen. So war von selbst dem Neubau der Boden angewiesen. Westlich vom großen Abteihof, unmittelbar zu den Füßen des Mönchsberges und der St. Peter gehörigen Edmundsburg standen Wirtschaftsräume des Klosters, welche durch Verlegung



PLAN DER BENEDIKTINERABTEI ST. PETER UND DES STUDIENKOLLEGS IN SALZBURG

der Ökonomie ihre Aufgabe verloren hatten. Hier dachte sich Abt Petrus das neue Kolleg; der Platz war ziemlich gleichweit von der Abteikirche und den Lehrsälen im alten Universitätsgebäude entfernt.

Es sollte kein kunstloser Zweckbau inmitten alter Häuser entstehen, sondern ein monumentales Gebäude, ganz in den großen Linien und Formen der großen Kunst, in welcher Erzbischof Wolf Dietrich zu Anfang des 17. Jahrhunderts die einzigartige heutige Barockstadt Salzburg geschaffen hatte, ein gewaltiger Hof mit italienischem Charakter. Dazu reichte das gegebene Terrain nicht aus, im Norden war es zu schmal; durch Entgegenkommen der Franziskaner und des Staates konnte das Viereck verbreitert werden. Das Viereck; der Bau zeigt heute erst drei Seiten eines Viereckes. Der Südflügel, hart am Felsenrand, fehlt vorerst; er wird aber kommen und die Büchersammlung bergen. Der Stadtbaumeister Franz Wagner hat die eigentliche Bauleitung übernommen; von ihm stammen die Risse und Professor Dr. Peter Behrens (Wien-Berlin) hat dieser Arbeit das künstlerische Gepräge gegeben. Mit großem Verständnis ist die örtliche Situation ausgenützt. Der neue Hof wurde in Anlehnung an den großen Domhof und entgegen dem Abtei- und dem Konventhof von St. Peter rechtwinkelig angelegt, er wurde so wieder ein Ruhepunkt in dem Stadtplan. In der Höhe ist er dem Abteihofe angeglichen, der Westtrakt des Abteihofes wurde ja als Osttrakt in den Kolleghof mit übernommen.

Der Kollegbau erscheint dem Besucher in seiner Form als eine Salzburger Notwendigkeit, als müsse er so, als könne er nicht anders sein. Und doch ist er keine bloße Angleichung an gegebene Bauten, noch weniger eine Nachahmung alter Vorbilder. Es ist ganz moderne Baukunst in der Idee des alten Barock. Er wirkt durch seine Monumentalität und braucht nicht die Zierformen der alten Zeit, wie z. B. die gefälligen Stuck-

fensterumrahmungen des Abteihofes, auch nicht die Bogenarkaden des Domhofes o der Ostpartie des Konventhofes. Ein schlichter, schwerer Rustikasockel reicht bis z unteren Fensterhöhe. In Rustika sind festungsartig an den drei Seiten die Portale u rahmt, auf ihnen ruht noch eine massige Deckplatte und dann läuft ein rechteckig unprofiliertes Gesimse um den ganzen Bau und scheidet das Erdgeschoß von den d Obergeschossen. Erst hoch oben, über den Fenstern des dritten Stockwerkes, dort, wo e viertes Geschoß beginnen sollte, tritt wieder ein kräftiges Gesimse hervor, diesmal dur eine Schräge in seiner eckigen Härte gemildert und darüber sitzt das Giebeldach, ga in der niedrigen, fast flachen Salzburger Art. Dachrinnen, von denen zwei mitten in jed Seite, stark auffallend die Wand durchbrechen, betonen die vertikale Linie in der ganz Höhe und teilen jede Seite in drei Partien. So sind die barocken Linien gegeben. D scharf übereinander sitzenden, schmucklosen Fenster verstärken den Sieg des Vertikal über die Horizontale. Das ganze Gebäude ist als monastische Burg gedacht, deswege sind der Rustikasockel und die Felsenrustikatore gegeben. Den Eindruck erhöhen die ve gitterten Fenster des Erdgeschosses. In diesem Geiste ist auch die schlichte und massiv Eingangstüre in der Nordwestecke aufgefaßt und dargestellt. Rechts und links der Tür sitzen zwei eckige Konsolsteine in der Mauer und auf ihnen ruht eine weit vorspringende breite Deckplatte. Im Türsturz steht: Per hanc lucis viam, die benediktinische Form fü das bekanntere Per aspera ad astra. Über diesem Eingang hängt zwischen dem erste und zweiten Obergeschoß die mit Mitra und Stab gezierte barockisierende farblose Stein kartusche mit dem Wappen des Abtes Petrus. Etwas eigentümlich berühren, wenigstens so lange die Farbe in ihrem grellen Lichte leuchtet, zwei Fresken, welche Anton Faistauer ein Salzburger Künstler, in den Mitten der West- und Nordfront angebracht hat: de Gnadenstuhl, zu seinen Füßen der Abt Petrus und Professor Peter Behrens und die von der Madonna bekrönte und von Engeln umrahmte Sonnenuhr. Es ist ganz moderne, lineare Art und doch wieder sehr starke Anlehnung an deutsche Spätgotik, welche hier, aus diesem echt barocken Gebäude sofort stark herausfällt. Der barocke Eindruck des ganzen Baues wird durch den in der Mitte des Hofes eingesetzten Brunnen verstärkt. Da hat sich die Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden. Die Brunneneinfassung von 1694 mit den Wappen des Erzstiftes und des Erzbischofs Johann Ernst Thun stammt aus dem Garten des ehemaligen Chiemseer Bischofshofes (jetzt Landhaus) und die Brunnenfigur des hl. Rupert hatte 1627 Erzbischof Paris von Lodron für das äußere, ehemalige Mirabelltor machen lassen. Sie steht jetzt wohl etwas zu nieder, um richtig zur Geltung kommen zu können.

Das Innere dieses Kollegs ist ein moderner, praktischer Zweckbau, der aber älteren Klosteranlagen recht gefällige Art abgesehen hat. Künstlerischen Wert beansprucht nur die Vorhalle zu ebener Erde und sie bedeutet einen Höhepunkt künstlerischen Schaffens. Dem so ernst gehaltenen Eingang entspricht der Innenraum voll und ganz. Er bildet den Sprechsaal der Kleriker. Auf viereckigen, schweren, aus Sandstein geformten Pfeilern und Pilastern liegen die gewaltigen, eckigen, dunkelgebeizten Holzbalken der Unterzüge, von Süd nach Norden laufend. Sie sind belebt mit eingeschnittenen, goldumfaßten Wappen: des Papstes Pius XI. als des mächtigen Förderers des Kollegs, des Abtprimas, des Erzbischofs Ignaz von Salzburg und des Kanzlers Ignaz Seipel und dann, den Eintretenden zugekehrt, der Abteien des alten Österreich-Ungarns und der Schweiz, auf der Rückseite des Deutschen Reiches sowie einiger amerikanischer Klöster, welche gleichfalls Förderer des Unternehmens gewesen sind. Diese grellen, goldumsäumten Wappenfarben wirken wie Edelsteine auf dem dunklen Holze und in dem nicht allzu lichtumflossenen Raume. Dem Wappen des Kanzlers und dem des Erzbischofs sind auch die Schriftzüge des Namens als Autogramme beigegeben, die übrigen werden nur durch Namen in Majuskeln erklärt.

Die schweren Balken verkünden die schwere Erdenlast, welche hier die aus- und eingehenden zum Himmel strebenden jungen Leute abstreifen müssen. Ein Marmorbrunnen, ein Tisch mit Bank und Stühlen, ein an Ketten hängender origineller Beleuchtungskörper, eine schmiedeeiserne Laterne zwischen den Fenstern bilden die Einrichtung. Lüster, Tisch, Bank und Stühle sind klotzig aus Eiche gearbeitet, teilweise mit eingeschnittenen Wappen geziert. Es ist, als ob wir in einer ganz anderen Welt, etwa in dem Weserkloster Corvey, dem Dreizehnlinden, in der Karolinger- oder Ottonenzeit uns befänden. Ist nicht das Kolleg dazu errichtet worden, um die jungen Leute in ihre neue Ordenswelt einleben zu lassen?

Da, in der Ecke flackert ein Lichtlein. Das ewige Licht vor der Herzenswunde des Gekreuzigten. Eine übergroße Gestalt, sicher in dreifacher Lebensgröße, die wirklich so zusammengezogen sein muß, um hier in dem niedrigen Raume, zwischen den schweren Balken und dem harten Steinboden Platz zu haben. Würde er regelrecht am Kreuze hängen, dann wäre die Höhe des Raumes viel zu niedrig. Dieser Christus ist eine merkwürdige Kunst. Sein Leiden ist wirklich bis zum Übermaß dargestellt, tatsächlich von der Fußsohle bis zum Scheitel ist keine heile Stelle an ihm. Und in der Übergröße wirkt vieles an der Figur anormal, ja wirklich abstoßend. Und doch *müssen* wir ihn anschauen. Immer wieder kommen die Leute, alte und junge, gebildete und ungebildete, weitaus die meisten müssen stehen bleiben und sehr vielen sieht man die Andacht aus dem Gesichte. Vor einem Jahre stand ein Freund vor ihm und neben ihm kniete ein altes Mütterlein. »Frau, gefällt Ihnen der Christus da?« »Nein, gefallen tut er mir nicht, schauen's nur den schrecklich großen Mund und die ganz sonderbaren Füße an! Aber, ich *muß* doch alle Tage hergehen und vor ihm beten.« Jakob Adlhardt von Hallein ist sein Meister, er, welcher auch die Einrichtung der Halle und den Löwenkopf und den Drücker an der Türe gemacht hat. Merkwürdig, daß sehr viele Besucher mit dem Christus schon einverstanden wären, wenn er hoch oben an einem Turme oder vielleicht draußen am Felsen des Mönchsberges hängen würde. Tatsächlich hat ihn vor Jahren der ermordete Thronfolger für die Hochwand einer seiner Burgen bestellt; sein Tod hinderte die Ausführung des Projektes[1]). Und doch paßt dieser riesengroße Christus auch in diesen niedrigen Raum: Das ist wirklich die übergroße Liebe des Gekreuzigten, welche die ganze Welt erfüllt, oder der »Atlas der Menschenliebe«, wie er schon genannt wurde, der als Mensch unter der Last der Sünde zu erliegen droht, nur als Gott nicht erliegen kann. Daß die Form abschreckt, darf uns nicht wundern, tatsächlich hat Christus am Kreuze entsetzlich ausgesehen, und wenn einzelne Gliedmaßen anormal erscheinen, so wird eben gezeigt, daß Christi Liebe am Kreuze alle Forderungen der Natur überwunden hat. »Er *mußte* leiden und unter entsetzlichen Leiden sterben«, das gilt von diesem Gekreuzigten ebenso, wie von dem eines Grünewald, wie von dem Christus bei St. Severin in Köln, in Coesfeld, in Breslau usw. Und hat nicht die weich sinnliche Zeit des Rokoko ebenfalls so manchen entsetzlich zerschundenen Kreuzeschristus geformt, z. B. bei den Dominikanerinnen in Landsberg? Im Franziskusjahr wurde dieser Christus ins Kolleg gebracht; der hl. Franz hat das Bild des thronenden in das des leidenden Heilandes am Kreuze umgeformt. Großen Eindruck erweckt hier die künstlerisch geformte Lampe, nicht wie sonst vor dem Kreuze, sondern unmittelbar neben der großen Seitenwunde, wirklich als ewiges Licht der ewigen Liebe.

Diesem viel umstrittenen und immer mehr erkannten Christusbilde gegenüber ist der Eingang in das Kolleg: Christus der Weg zum Leben. Ein schmiedeeisernes Gitter sperrt die Klausur ab. Professor Dr. Behrens hat dasselbe entworfen. In der Mitte zwei Kreise mit dem Wappen von St. Peter und dem Benediktuskreuz. Das Stabwerk ist originell aus vielen gebrochenen Linien gebildet und mit verschiedenen Symbolen des Ordenslebens geziert. Im Balken darüber ist das Wappen des Abtes Petrus geschnitten und sein Wappenspruch: Deo et fratribus. Auch dieses Gitter zeigt, wie das Wesen alter Kunst, wenn richtig erfaßt, immer wieder in neuen Formen erstehen kann.

Im Zusammenhang mit diesem Kollegbau ist wohl auf eine Änderung in der Abteikirche St. Peter hinzuweisen. Für die Liturgie der vielen Kleriker mußte ein neuer, großer Chor geschaffen werden. Ein schwieriges Problem für den altehrwürdigen Raum und seine einheitliche Barockeinrichtung! Prof. Dr. Behrens hat dasselbe auf eine ganz neue Weise gelöst. Er senkte die in der Vierung gelegene Abtgruft und baute dann über derselben in starker Vertiefung den Chor. So wurde das Raumbild bewahrt, die Einheit der Einrichtung nicht gestört und ein genügend großer Chor an der von der Liturgie geforderten Stelle, vor dem Hochaltare, ermöglicht. In Verbindung mit diesem Chore wurde über dem rechten Seitenschiff eine Chororgel eingebaut und für die jetzt häufig werdenden Pontifikalhandlungen entwarf Prof. Dr. Behrens einen Abtstuhl, welchen Adlhardt wieder in Eiche ausführte. Wie die ganze, freilich sehr knapp gehaltene Dekoration des neuen Chorstuhlwerkes, so ist auch diese des Abtstuhles nicht, wie es wohl

---

[1]) Vor kurzem hat auch Adlhardt den Auftrag für ein Grabmonument des † Kaisers Karl I. in Madeira erhalten.



Phot. Hintner, Salzburg

HALLE IM ERDGESCHOSS DES STUDIENKOLLEGS MIT DEM KRUZIFIX VON ADLHARDT

fast alle anderen gemacht hätten, im Barock des 18. Jahrhunderts der übrigen Kircheneinrichtung angeglichen, sondern völlige Neuschöpfung, ähnlich der Dekoration des Kollegbaues und der Halle. Und doch stört sie nicht in der einheitlichen Umgebung, weil ihr das Wesen des Barock innewohnt.

HANS LANG UND SEINE RELIGIÖSEN BILDER

Von BRUNO BINDER

Zum erstenmal steht der Name dieses Künstlers in der »Christlichen Kunst«, zum erstenmal findet der Leser Abbildungen von Werken dieses jungen Österreichers an dieser Stelle und schon kann gesagt werden, daß der Künstler dieser Auszeichnung, hier besprochen zu werden, würdig ist, denn was bis jetzt von ihm an religiösen Kunstwerken vorliegt, ist hochwertiges Gut, das spontan entstand, weil Lang seinen inneren Spannungen nachgeben mußte. Wir haben nicht das Ergebnis eines oder mehrerer Aufträge vor uns, die geschäftsmäßig abgefertigt wurden. Als Lang diese Bilder malte, dachte er keineswegs, wie, wann und wo er diese an den Mann bringen könnte. Solche, aus dem Innern heraus, ohne äußeren Zwang entstandenen Werke geben erst einen richtigen und sicheren Maßstab für die seelische und religiöse Tiefe eines Künstlers. Sie sind gleichsam Zwiegespräche zwischen der Gottheit und dem Genius des Künstlers. Ordnet man diese Arbeiten Langs zeitlich, so steht am Anfang der herrliche Ecce homo, ein Meisterstück moderner Pergamentmalerei, bewundernswert im Ausdruck ungeheuren Schmerzes wie in der technischen Durchbildung. Der Eindruck Dürerscher Kunst ist unverkennbar. Lang malte diesen Christuskopf im Jänner 1925, nachdem auf einer Fülle von Blättern Kopfstudien entstanden waren. Auf das selbst präparierte Pergament werden unmittelbar auf der reinen Haut die Farben — eine Mischung von halbfeuchten Aquarellfarben und Eitempera und echtem Gold — aufgetragen, wobei der wundervolle weiche Pergamentton möglichst erhalten bleibt.



Phot. Hintner, Salzburg

KRUZIFIX VON JAKOB ADLHARDT IM STUDIENKOLLEG ST. PETER



Phot. Hintner, Salzburg

Im Sommer 1926 malte Lang »Die stillende Madonna unter Ahornblättern«. Ebenfalls auf Pergament, sehr vereinfacht im Umriß und Detail, dafür aber sehr gehaltvoll an Stimmung.

Der ergreifende Typus des Christuskopfes findet sich in dem Werk »Kreuzlegende« wieder. Es entstand im Jänner 1926 und läßt uns den Künstler nicht nur als einen tief religiös veranlagten Meister erkennen, sondern wir lernen ihn auch als einen gründlichen Kenner der Kleintier- und Pflanzenwelt schätzen. Eine selten tiefe Liebe zur Gotteswelt, die bis in die frühesten Kindheitstage zurückreicht, hat ihn eigentlich erst zum Künstler werden lassen. Er wollte zuerst Zoolog werden. Dabei fing er an, die Tiere zu zeichnen, und eines Tages war das künstlerische Interesse stärker als das wissenschaftliche, und er war, ohne es eigentlich zu wissen, Maler geworden. Er lag bei den Käfern, Heuschrecken, Fliegen und Schmetterlingen im Grase, beobachtete ihr Tun und Treiben und zeichnete dabei. Zu Hause nahm er dann die Kupferplatte und schilderte das bunte Leben in Garten, Feld und Wiese, aber nicht wissenschaftlich, sondern humorvoll, indem er diese kleinen Geschöpfe Gottes vermenschlichte. So entstanden die köstlichen radierten Folgen: Wiesenleben, Wiesenrokoko, Wiesenmärchen und Käfermärchen. Später wurde auch der Mensch in den Kreis der Darstellung einbezogen und es erschienen die beiden reizenden Zyklen Volksmärchen. Die Beschäftigung mit dem Märchen und den Legenden gab dem Künstler auch den Stoff zur »Kreuzlegende«. Gelbes Licht, überirdischen Charakters, umgibt den Kreuzesstamm, der von den drei Vogelarten: Kreuzschnäbel, Bluthänfling und Rotkehlchen umschwebt wird, während gleichzeitig zu Füßen des Marterholzes die drei Kreuzblumen aufsprießen, die die fromme Legende ebenfalls mit dem Kreuzestode in Zusammenhang bringt: das Blutströpfchen (Adonis autumnalis), der Wiesenknopf, auch Blutstropfen genannt (Sanguis orbis officinalis) und die rote Heckenrose. Die rot gefärbten Vögelchen und das tiefe Rot der Blumen, die mit wissenschaftlicher Exaktheit gemalt sind, so daß ein Botaniker seine helle Freude daran haben kann, lassen das Gelb nur um so stärker aufleuchten. Man würde wünschen, daß dieses Prachtwerk, für das sich bereits fünf Käufer angesagt haben, in einen dunklen Raum gebracht würde, wodurch dieses helle Gelb erst zu seiner vollen Geltung kommen würde. Eine weniger bekannte Legende behandelt das nächste Werk: Die Erdbeerlegende, in Öl auf einem Karton gemalt. Das Christuskind findet in einem Buchenwald weiße Blüten, die es voll Freude nimmt und küßt, wodurch sie sich in Erdbeeren verwandeln. Lang zeigt das heilige Kind am Waldboden sitzend, in dem einen Händchen die zarten Blüten, in dem anderen die Erdbeeren.

Der Schmerz der Mutter seines Freundes über den Verlust ihres Sohnes hat den Künstler auf die Pietà-Darstellung hingelenkt, die wie die Kreuzlegende im Jänner 1926 entstand. Auch hier ist auf dem Leinwandgrund mit Harzölfarben gemalt worden, was den Farben



HANS LANG, PIETÀ VON 1926

eine ungemein starke Leuchtkraft und Sättigung gibt. Über das Thema selbst schreibt der beste Freund des Künstlers Dr. Otto Baxa: Diese Pietà, ein erschütterndes Memento mori, ist abgesehen von ihrem monumentalen Gehalt bemerkenswert auch durch die Ablehnung des klassischen Kompositionsdreiecks ebenso wie der barocken Diagonale. Der Leichnam liegt parallel zum unteren Bildrand, links erhebt sich im fahlen Dämmerlicht die aufrechte Gestalt des Lieblingsjüngers und zu seinen Füßen kauert — Senkrechte und Wagrechte bindend — die schmerzgebeugte Mutter Maria, in tiefblaues Gewand gehüllt. Dem Vorwurf nach verwandt mit der stillenden Madonna ist die Maria mit dem Rotkehlchen, ein Ölbild auf Holz. Wieder eine Variation des unerschöpflichen Themas der Mutterliebe. Im Hintergrund ein Blick auf die Landschaft Badens bei Wien, deren Einfachheit den Künstler immer wieder begeistert. Er fühlt die feine Melodie der zarten Linienzüge, die zarten Schattierungen der wenigen Farben, über die die Heimat verfügt. Wie glücklich sich seine Menschen in diese Einfachheit der Natur einfügen, das erzählt das Aquatintablatt »St. Einsiedel«. Wie dieser fromme Mann das Vöglein auf seinem Finger unterweist, wird wohl selten mit solcher Poesie dargestellt worden sein.

Wie reich Lang an Humor und feiner Beobachtungsgabe ist, dafür stehen zwei Beispiele hier: Peter Schlemiehl, mit der Blume der Romantik in der Hand, der das Wesen des Deutschen schlechtweg verkörpert (ein Ölbild auf Leinwand aus dem Jahre 1926) und Eulenspiegel, wie er den Esel das Lesen lehrt, eine feine Satire auf das Brotstudium. Letzteres gehört der Frühzeit an. Es ist in Eitempera auf Holz gemalt.

Daß Lang schon in der Zeichnung das Motiv malerisch erfaßt, zeigt die Vorzeichnung zu dem Gemälde »Kirchenmusik«, das sich in der Privatsammlung des größten amerikanischen Kunsthändlers Hansel in Neuyork befindet. Das Motiv ist die Orgel aus St. Stephan in Baden. Im Dämmerschein, spärlich von Kerzen erleuchtet, ragt dieses herrliche Bauwerk ins Bild, an der eine Bachfigur spielt, während im Hintergrund Sängerknaben kaum noch sichtbar sind. Den Aufenthalt in dem herrlichen Stift Kremsmünster im Sommer 1926 hat Lang auch benützt, um den berühmten Thassilokelch des Stiftes, für den die Amerikaner starkes Interesse empfinden, zu zeichnen. Das Blatt, eine farbige Wachsstiftzeichnung, gibt Form und Farbe dieses kostbaren Kunstwerkes aus deutscher Vergangenheit mit der denkbar größten Genauigkeit wieder. Was Lang ergreift, geschieht mit der ihm eigenen Gründlichkeit. So hielt er es bei den Käfern und Vögelchen, so ist er auch in seinen religiösen Werken. Das Befähigungszeugnis dafür hat ihm längst ein Künstler geschrieben, der leider schon unter dem Rasen liegt. Es ist Maximilian Lieben-

wein, der manchem Leser unserer Monatsschrift bekannt sein dürfte. Er war ein guter Freund und Berater unseres Künstlers, hat ihm manchen technischen Handgriff gezeigt und dessen Andenken Lang auch mit unendlicher Pietät hochhält. Am Sonntag, dem 8. März 1925, schrieb er ihm aus Burghausen: »Nun wünsche ich Dir, daß Dein Christusbild (gemeint ist das Ecce homo auf Pergament) recht gelingen möge. Es kann Dir recht wohl gelingen, weil Du Christus nahestehst. Ohne diese Nähe geht es wohl nicht. Aber die Nähe beseligt und wird Dir eine Hilfe sein....«

DER BILDHAUER JOSEF DAMKÓ

Von FERDINAND ZISPER-MONTE

Die bedeutendsten Kunstwerke des alten Ungarns sind im oberungarischen Gebiet erhalten geblieben. Die jahrhundertlange türkische Herrschaft und die darauffolgenden neuen Ansiedlungen haben sowohl im Tiefland zwischen Donau und Theiß, als auch im überwiegenden Teil Transdanubiens die alten Kunstdenkmäler fast spurlos verschwinden lassen. In dieser Hinsicht war Siebenbürgen ein glücklicheres Los beschieden, selbst Oberungarn übertrifft es an Altertümlichkeit. Die letzten, schwachen Wellenschläge der wogenden abendländischen Kunstbestrebungen brachen hier an den Felsengebirgen der Karpathen und es wirkten sich hier, wenn auch abgeschwächt, die äußersten Ausläufer der westlichen Kunst das letztemal aus. Wenn auch die Kunstdenkmäler in Siebenbürgen zahlreicher zu finden sind als in Oberungarn, so ist es doch die Kunst des letzteren, die sich an die alten Kunst-Emporien des Landes angliedert und die vermittelt oder unmittelbar den Kontakt zur Kunst des Westens aufrechterhält. Besonders im Mittelalter konnte sich Oberungarn größeren Meistern der Bau-, Bildhauer- und Malkunst rühmen, auch in der Goldschmiedekunst und im Kunstgewerbe im allgemeinen stand es auf höherer Stufe als Siebenbürgen.

Die Hüter der Überlieferungen der alten Kunst waren die von deutschen Ansiedlern gegründeten Städte. Bis zur Zerstückelung Ungarns spielten die Söhne dieser Städte stets eine hervorragende Rolle. Hier entstanden im 15. Jahrhundert Schulen der Bau-, Bildhauer- und Malkunst mit ganz bestimmten Richtungen. Man kann sie in der Zips, in Kaschau und seiner Umgebung, in Bistritz und den Nachbar-Bergstädten, in Preßburg ganz genau erkennen und unterscheiden. Im selben Maße, wie die neue Hauptstadt Budapest die schöpferischen Kräfte und Talente im letzten Jahrhundert an sich heranzieht und absorbiert, sinkt die künstlerische Bedeutung der Provinz. Doch auch die bedeutenden Meister der stark zentralisierten, modernen Kunst Ungarns kommen aus der Provinz hervor und werden, ohne ihre Herkunft zu verleugnen, zu den mächtigsten Stützen der Kunst Budapests.



HANS LANG, ECCE HOMO, PERGAMENT-MINIATUR VON 1925

Ein solcher Meister oberungarischen Ursprungs ist der Bildhauer Josef Damkó. Er ward im Jahre 1872 zu Deutsch-Próna, diesem altertümlichen Städtchen des Neutraer Komitats geboren, dessen Vergangenheit tief in das 13. Jahrhundert zurückreicht und in der noch heute zahlreiche Familien leben, die ihren Ursprung bis auf die deutschen Städtegründer zurückzuführen vermögen. Sein Vater war ein Handwerksmann, der seinem Sohne eine sorgfältige Erziehung angedeihen ließ, und als er die Vorliebe des Knaben für das Modellieren wahrgenommen,



HANS LANG, KREUZESLEGENDE VON 1925

ließ er ihn nach Budapest gehen. Anfangs 1887 tritt er in das Atelier des gleichfalls oberungarischen Meisters Aloys Strobl. Der Sohn wäre sicher, gleich dem Vater, Handwerker geworden, hätte sein erster Meister das Talent des Steinmetzes nicht erkannt. Um ihn mit den Elementarbegriffen der Kunst vertraut zu machen, sendet er seinen Schüler auf die Kunstgewerbeschule, wo nun Damkó von 1888—1893 seine Kenntnisse erweitert. Hienach kehrt er zu Strobl zurück und wird Jünger der Meisterschule dieses Meisters. Hier gab es stets Arbeit genug, doch nur jener Schüler, der die erforderliche technische Gewandtheit bereits erworben hatte, durfte sich an die Lösung künstlerischer Aufgaben heranwagen. Damkós erste selbständige Werke sind jene Reliefs, die die Fassade der Meisterschule schmücken und Szenen aus dem Leben italienischer Renaissance-Helden darstellen.

In der Zeit vor dem Millenium entsteht in der das tausendjährige Bestehen Ungarns feiernden Hauptstadt ein noch regeres künstlerisches Leben. Das Verewigen der ruhmvollsten Begebenheiten und Heroen der ungarischen Geschichte wird zur beliebten Hauptaufgabe der schönen Künste. Die Gemeinde Budapests sorgt um die Bronzebüsten der Nationalhelden und Poeten und betraut Damkó mit dem Anfertigen der Büsten Franz Rá-



HANS LANG, PETER SCHLEMIEHL, 1926

kóczys II, Petöfis, Deáks, Kossuths u. Vörösmartys. Die Persönlichkeit des Künstlers kommt zum erstenmal in diesen Werken zur vollen Geltung. Ernste Auffassung, zauberhafte Charakteristik, die die Seele des Dargestellten aus der toten Masse heraufbeschwören vermag, sind die hervorragenden Merkmale dieser kleinen Bronzestatuen, deren Abgüsse sich rasch im ganzen Lande verbreiten und mit einem Schlage verleihen sie dem Namen Damkós einen guten Klang.

Der junge Künstler betätigt sich gleichzeitig auch als Medailleur und erwirbt sich hierdurch Preise der Kunstgewerbe-Gesellschaft, des Nemzeti Szalons und des Mübarátok Köre. Damkós Vorliebe zur Kleinplastik bewegen ihn die urwüchsigen Gestalten des ungarischen Volkslebens zu verewigen. Diese kleinen Statuetten sind durch den gemütvollen Ausdruck der nachempfundenen Volksseele charakterisiert, häufig sind sie auch von launigem Humor beseelt. Doch, daß er auch auf dem Gebiete der monumentalen Kunst seinen Platz behaupten wird, bekundet Großstiligkeit, die selbst in seinen Kleinplastiken klar vor Augen tritt. Vorderhand sind es jedoch dekorative Bildwerke, die in ganzen Reihen unter seinen Händen entstehen. Diese, zum größten Teil allegorischen, Gestalten schmücken das Palais der Kurie, das Parlament, die Kgl. Burg und das Landwirtschaftsmuseum, sehr eindrucksvoll.

In Würdigung seiner Erfolge entsendet ihn die Regierung 1899 zu Studienzwecken nach Paris. Hier arbeitet er bei Bougerau, in der Schule Julien und hier entsteht auch das Grabdenkmal Kammermeyers und das Relief »Überreichung der St. Stephanskrone durch Astricus«. Kaum nach Budapest zurückgekehrt — 1900 — geht er als Sieger durch mehrere Grabdenkmäler-Konkurrenzen. Den Fraknói-Preis erhält er 1904 für den Entwurf des Grabmals Papst Sylvesters II. und erwirbt sich hierdurch das Recht, dreieinhalb Jahre im vom Bischof Fraknói in Rom gegründeten Institut verbringen zu können.

Wie auf jede empfängliche Natur, übt die Ewige Stadt eine gewaltige Wirkung auf Damkó aus. Sein künstlerisches Empfinden vertieft sich mehr und mehr, seine Ausdrucksweise wird immer sicherer, pathetischer. Feierlicher Ernst ergießt sich über das als Renaissance-Wanddenkmal geschaffene Grabdenkmal des Papstes Sylvester II., das im Jahre 1912 in der Kirche S. Giovanni in Laterano zu Rom mit großem Pomp eingeweiht wurde. Der rege Verkehr mit den Kreisen der Kirche spiegelt sich in seinen Genrestatuetten wieder, indem sie meistenteils priesterliche Typen darstellen. Besonders bekannt wurde das als Meditazione benannte Bildwerk, welches sich in Terrakotta, Marmor, in den farbig-glasurierten Eosin-Fayence-Vervielfältigungen der Fünfkirchner Zsolnay-Fabrik sowohl im In- als auch im Auslande der weitesten Verbreitung erfreut. Die Goldmedaille erwirbt er mit der Büste »Definitor«. Die Porträtbüsten, die er in Rom und nach seiner Heimkehr verfertigte, sind außerordentlich zahlreich. Besonders nennenswert ist der Charakterkopf des Bischofs Fraknói, die Büste des Gesandten beim Vatikan, Graf Szécsen, die Porträtbüste des Bischofs Lányi und die vor kurzem verfertigte des Bischofs Zadravetz, sowie auch die Marmorbüste des Kardinal-Fürstprimas Johann Csernoch.

Unser Künstler vernachlässigt jedoch auch während dessen die Kleinplastik nicht und erringt sich mit seinen hingebungsvoll erschaffenen Terrakotta-Statuetten zahlreiche wohlverdiente Erfolge in den Kunstausstellungen. Auch Grabdenkmäler entstehen in großer

Anzahl in seinem Atelier. In den kritischen Tagen des Krieges, in denen die Ansprüche der Steinhauer immer unerschwinglicher werden und die Tätigkeit unserer Bildhauer schier unmöglich machen, greift er zum Hammer und Meißel und meißelt seine Kunstwerke eigenhändig in Marmor und Stein, wobei ihm die Erfahrungen und Übung seiner Jugendzeit gute Dienste leisten. Zu den Zeiten der Revolutionen nach dem Zusammenbruch und dem wirtschaftlichen Niedergang nach den Revolutionen, währenddem fast jede künstlerische Tätigkeit stillgelegt war, ist Damkó vielleicht der einzige, der geradeso regelmäßig seine Tätigkeit fortsetzt, wie in den glücklichsten Zeiten des Friedens. Noch dauert der Krieg an, als er die riesenhaften Heiligen-Monumente für die Kapelle des Piaristenordenshauses fertigstellt. Aus dieser Epoche stammt auch das geistreiche Relief des berühmten Philologen Nikolaus Révai. Eines seiner schönsten Kunstwerke ist die im ungarischen Museum der Schönen Künste befindliche Statue »Die Reue« aus Untersberger Marmor. Tiefen Eindruck erweckt der bezwungene Groll seine betrübt-trutzigen Kurucen, die Gestalt am Heldendenkmal in Halas, das die ungarische Seele nach Trianon erschütternd wiedergibt. Andacht und tiefer Glaube führt seinen Meißel bei dem Erschaffen seines Reliefs »Patrona Hungariae«, auf welchem die heiligen Drei Könige Ungarns — St. Stephan, St. Emerich und St. Ladislaus —, vor der Mutter Gottes erscheinen, um Gnade für ihr durch das Ergebnis des Krieges schwergeprüftes Ungarland zu erflehen.



JOSEF DAMKÓ, DENKMAL DES HL. JOHANN CAPISTRAN VOR DER FERDINANDKASERNE DER OFENER FESTUNG

Den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung erreicht Damkó in seinem Monumentalwerk Johann Capistrano. In der stillen Ofener Festung, auf dem Platze vor der Ferdinand-Kaserne, steht das unter dem niederschmetternden Eindruck des Trianoner Friedens entstandene Monument. Wie bekannt, hat dieser, das Leben eines Heiligen führende, Franziskanermönch durch seine flammenden Reden das schwache Heer Johan Hunyadis durch Tausende und aber Tausende einfacher Landleute vermehrt. Ihre Waffen waren Äxte, Sensen, Knüttelstöcke und doch, durch das Beispiel des voranstürmenden Capistranos wird die Volksmasse zu heldenhaftem Wagemut hingerissen und wirkt Wunder. Das aufs beste ausgerüstete, weitaus stärkere Türkenheer des Sultans wird unter den Mauern Belgrads durch den unwiderstehlichen Ansturm des Volksaufstandes zerstreut. Der Ruhm dieses Sieges erfüllt ganz Europa, der Papst ordnet zum ewigen Angedenken das Mittagsläuten an und bis zum heutigen Tage verkünden es die Mittagsglocken, daß an dem denkwürdigen Tage zu dieser Stunde das Christentum durch Heldenmut errettet wurde.



JOSEF DAMKÓ, GRABMONUMENT DES PAPSTES SYLVESTER II.
IN S. GIOVANNI IM LATERAN IN ROM



JOSEF DAMKÓ, HULDIGUNG DER 3 HL. UNGARISCHEN KÖNIGE AN MARIA, DIE LANDESPATRONIN

PAPST SYLVESTER II. ÜBERREICHT DEN UNGARISCHEN ABGESANDTEN DIE KÖNIGSKRONE DES LANDES

Damkó verewigt in seiner mächtigen Bronzestatue Capistrano, wie er an der Spitze seiner Heerschar vorwärtsstürmt. Seine Gestalt scheint auf Sturmesschwingen dahinzufliegen. Jede Muskel, jede Faser der sehnigen Gestalt, jede Falte seiner Kutte ist in Bewegung, jede Linie strebt nach vorwärts. Doch das Ganze wird vom Künstler, der seine Phantasie fest im Zaume hält, in eine einzige gewaltige Formeinheit zusammengefaßt. Hierin liegt das Geheimnis der erschütternden Wirkung der Monumentalität. Der aus den Lippen Capistranos verhallende Schrei ist der Hilferuf jenes Ungartums, das im letzten Kriege nicht so sehr durch seine Feinde wie vielmehr durch seine Nachbarn unverdienterweise auf den Boden gezwungen wurde, mit denen es seit Jahrhunderten nicht nur in gemeinsamen Grenzen, sondern auch stets in friedlichem Einvernehmen zusammenlebte. Die feierliche Enthüllung des Capistrano-Denkmals erfolgte am 22. November 1922.

Die wertvollste seiner allerletzten Arbeiten ist die am 31. Oktober 1925 während der Tagessitzung der ungarischen Nationalversammlung enthüllte Gedenktafel (Bronze und Marmor) des Grafen Stephan Tisza und Ludwig v. Návay, welches Relief den einheitlichen nationalen Gedanken gegen den internationalen Kommunismus klassisch ausdrückt.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BISCHOF DR. SPROLL ÜBER DIE RESTAURIERUNG DER ROTTENBURGER DOMKIRCHE

Ein bischöfliches Wort über christliche Kunst

In der Zeit eines halben Jahres wurde die Kathedralkirche der Diözese Rottenburg innen und außen einer durchgreifenden Erneuerung unterzogen. Dabei wurde ein neuer Weg insofern beschritten, als der Versuch aufgegeben wurde, diese Kirche wie bisher vom gotischen Chore aus gotisch zu gestalten. Zum Verständnis sei angeführt, daß das Schiff der Kirche 1644 ausbrannte und damals in der Sprache des Frühbarock wieder erstellt wurde, unter Ummantelung der ursprünglich gotischen Sandsteinsäulen.

Der ausführende Architekt August Koch-Stuttgart schlug einen entgegengesetzten Weg als bisher ein und verhalf dem vorhandenen Gedanken des Frühbarock zum Durchbruch, indem er unter Beseitigung der verdunkelnden Fenster und des öden Steingraues der Wände einen überraschend hohen, hell und frei wirkenden Raum schuf, diesen Raum sparsam stukkierte und in ihn alte Altarblätter aus dem Diözesanmuseum verpflanzte, die ursprünglich von König Wilhelm von Württemberg aus den aufgehobenen Klöstern vor 100 Jahren in die Domkirche gestiftet worden waren, als es die zur Domkirche erhobene Stadtpfarrkirche St. Martin würdig auszustatten galt. Architekt Koch stimmte auch die Kanzel, die Kommunionbank, das Orgelgehäuse, die Bestuhlung auf den neuen Raumgedanken ab; und da ihm ein alter gotischer Flügelaltar im Diözesanmuseum nicht zur Verfügung stand, ließ er in dem aus dem Jahre 1424 stammenden Chor einen Renaissancealtar sich erheben, welcher ein vier Meter hohes Altarblatt, die Mutter Gottes mit dem Kinde, von Engeln gekrönt, umschließt. Dieses Gemälde stammt aus dem einstigen Rottenburger Karmeliterkloster. Im übrigen wurde dem Chore seine Liniensprache belassen, ja diese noch betont durch entsprechende Goldtönung der Rippenkanten und Erneuerung der Flammensonnen. Außen gab der Künstler der Kirche als Auftakt und Bereicherung des Raumbildes des Marktplatzes eine Vorhalle in edler Renaissance; er bereicherte damit die Westfront durch ein malerisches Motiv, das durch seine Bogenführung schon auf die Raumsprache der Pfeilerarkatur im Innern vorbereitet.

Nun werden Stimmen laut, man hätte diesen Innenraum nach modernen Grundsätzen, mit neuzeitlicher Kunst schmücken sollen. Daß Bischof Dr. Sproll kein Gegner neuzeitlichen Kunstschaffens ist, beweist jeder Kirchenbau. Allein, so wenig mehr hinsichtlich der Architektur die Lösung der Raumgestaltung und Raumwirkung umstritten ist, so wenig vollgeklärt ist das Kunstschaffen hinsichtlich der Innenausstattung. Das wurde in diesen Spalten nicht nur einmal hervorgehoben. Wenn nun auch hierin dem neuzeitlichen Künstler der Weg freigegeben ist, so wollte Bischof Dr. Sproll der Kathedralkirche der Diözese doch einen Schmuck geben, der nicht umstritten ist von der künstlerischen Tagesmeinung nach Durchführung und Auffassung, oder der vielleicht mehr oder weniger eine Versuchslösung dargestellt hätte. Dazu kam, daß die Rottenburger Domkirche mit an der Spitze der Bewegung steht, welche gerade dem schwäbischen Boden so herrliche Schöpfungen schenkte in den Barockkirchen des Oberlandes. Von diesem Standpunkte aus sind die Worte zu verstehen, welche der Bischof aus Anlaß der feierlichen Wiedereröffnung der Domkirche am Abend des 24. März sprach, von welchen wir nachstehend die Hauptpunkte wiedergeben:

»Das Alte ist vergangen, siehe, ein Neues ist geworden!« Dieses Wort des Völkerapostels an die Korinther möchte ich über den neu restaurierten Dom schreiben. Ist nicht der erste Eindruck, der uns beim Betreten des Gotteshauses wird, gleichsam überwältigend? Wie kunstlos, dunkel, düster, drückend ist diese Kirche bisher gewesen! Helligkeit und Licht, der Glanz des Goldes, die Farben des Stuckmarmors, echte Kunst, geben Auge und Herz den Eindruck einer gewissen Feierlichkeit; und ich möchte fast sagen, durch die Art dieser Innenrestauration ist der Dom gleichsam ein neuer geworden.

Das Alte ist vergangen! Ist das in vollem Umfange wahr? Kommen euch diese Bilder nicht bekannt vor? Sind es nicht alte Bekannte aus den

Tagen eurer Jugend? Man hat diese alten Bilder entfernt, weil man den ganzen Wert der Gemälde nicht erkannt hat. Nun hat man sie aus ihrer Verborgenheit herausgeholt und sie eingefügt in die Altäre als echte Kunstwerke.

Aber es sind nicht nur Kunstwerke, es sind wahre Andachtsbilder. Für das Gotteshaus waren sie einst bestimmt, ins Gotteshaus haben wir sie getragen. Diese Kunstwerke sind nicht nur für die Sachverständigen geschaffen. Kirchliche Kunst soll dem Volke gelten, ihm zur Freude, zur Belehrung, zur Erbauung dienen. So dienen diese Bilder wieder dem Heiligtume. Das Bild Mariens mit dem göttlichen Kinde sehen wir auf dem Hochaltar, Jesus, den Gekreuzigten auf dem Sakramentsaltar, auf den Altären zur Rechten und Linken jene heiligen Personen, die sich um den toten Heiland bemüht haben. Aus den Höhen grüßen die Apostel hernieder, die ihr goldenes Feierkleid wieder angezogen haben. In der Tat, das Alte ist vergangen, ein Neues ist geworden.

Aber nicht der äußere Schmuck macht den Wert des Gotteshauses aus. Jede Kirche, ob sie ein Münster oder eine Landkirche ist, jedes Gotteshaus birgt ein kostbares Kleinod, das sie zum Gotteshaus stempelt, den Heiland im Allerheiligsten Altarsakramente. Aber wir möchten in jedem Gotteshaus, vorab in unserem Dom, auch Kunst, Kunstwerte und Kunstwerke finden.

Der Oberhirte berührte dann kurz die Geschichte der Domkirche und ihr Wiedererstehen nach dem Dreißigjährigen Kriege. Im Blick auf die gegebenen Stilelemente fuhr der Bischof fort: Wir glaubten eine andere Art der Restauration nicht durchführen zu dürfen als diese und hoffen, daß das ganze Werk gelungen ist. Jahrzehntelang ist man fast an der Frage verzweifelt, ob der alte Dom verbesserungs- und erneuerungsfähig sei, ob wir ihm ein neues Kleid geben könnten und dürften, das ihn wahrhaft zieren könnte. Heute glauben wir, daß etwas Schönes und Dauerhaftes geschaffen ist, daß der Dom gleichsam als neuer Dom dient, bis man die Mittel zusammengebracht hat, um einen neuen Dombau wagen zu können. Zu vergrößern ist der alte Dom nicht, da er eingeengt ist zwischen Straßen und Häusern. Aber erneuern konnten wir ihn, so daß er eine Zierde der Stadt und der Diözese ist, und wir hegen die Überzeugung, daß die zum Jubiläum kommenden Gäste Freude an dem haben werden, was wir geschaffen haben. — Der Oberhirte sprach dann nach allen Seiten und allen beteiligten Faktoren den verdienten Dank aus. Tedeum und Segen schlossen die feierliche Stunde.

Selbstredend werden immer Wünsche unerfüllt bleiben. Aber jeder Besucher der Rottenburger Kathedralkirche wird die Überzeugung gewinnen, daß hier ein Künstler mit starkem Raumgefühl und ebensolchem Farbensinne seines Amtes waltet, und es schade gewesen wäre, wenn er nicht dem Bischofe vorgeschlagen hätte, der Kirche ihre »königliche Morgengabe« in Form alter Altarblätter aus der Barockzeit einzuverleiben. Ungelöst blieb die Fensterfrage im Chore. Zwei mit neugotischem Bildschmuck fallen stark ins Auge und wurden vom Künstler einstweilen mit Vorhängen verhängt. Wenn diese auch im Tone getroffen sein mögen, so möchte man wünschen, es würde über kurz oder lang auch hier eine endgültige Lösung erstrebt werden, zumal ja auf bildlichen Schmuck in den Fenstern verzichtet werden dürfte.

Bei der im Juli d. J. in Stuttgart geplanten, in den Räumen des Kunstvereins abzuhaltenden Ausstellung katholischer württembergischer Künstler soll weiteren Kreisen Gelegenheit gegeben werden, sich vom Streben und Schaffen der derzeitigen Künstlergeneration zu überzeugen. Auch diese Ausstellung zeigt zu ihrem Teil, daß katholisches Kunstschaffen gefördert, nicht gehemmt werden will, mochte ihm auch die Domkirche nicht überantwortet worden sein. Genannte Ausstellung wird vom Diözesankunstverein durchgeführt und wird die erste dieser Art sein auf dem Boden Stuttgarts und Württembergs.

A. Pfeffer-Rottenburg

WETTBEWERB FÜR EINE NEUE KIRCHE

Die Katholische Kirchengemeinde Schneidemühl (Grenzmark) veranstaltete einen engeren Wettbewerb zur Gewinnung von Entwürfen für eine Kirche mit Pfarr- und Gemeindehaus unter den Architekten Prof. Böhm-Köln, Baurat Fahlbusch-Berlin, Regierungsbaumeister Herkommer-Stuttgart, Dombaumeister Mattern-Paderborn und Architekt Sommer-Schneidemühl.

Es erhielt den 1. Preis Architekt Herkommer-Stuttgart, den 2. Preis Architekt Fahlbusch-Berlin.

Wien. Dank dem gütigen Entgegenkommen des Stiftes Klosterneuburg konnte für die Monate September—Oktober die »Österreichische Gesellschaft für christliche Kunst« im Kaisersaale des Stiftes eine Verkaufsausstellung veranstalten, die gut besucht war und allen Anzeichen nach einen schönen ideellen, aber auch finanziellen Erfolg verspricht.

Das Hauptverdienst ist unbedenklich dem Kustos der berühmten Hausgalerie, Chorherrn Professor Dr. Wolfgang Pauker, zuzuschreiben, der nicht nur diese Veranstaltung anregte sondern auch selbstlos, unterstützt von den beiden Komiteemitgliedern der Gesellschaft, den Bildhauern Bormann und Endstorfer, das ganze, bei der Entfernung von Wien nicht eben leichte Aufbringen des Materials und das geschmackvolle Arrangement des Saales besorgte, sondern auch ständig bereit ist, zu führen und Verbindungen herzustellen.

Am stärksten vertreten sind Oskar Larsen und Josef Heu, allerdings auch mit Einschluß nicht religiöser Themen. Larsen gebietet in allem, was von ihm zu sehen ist, über eine nicht alltägliche Phantasie, die er in apartem Farbenzauber und einer oft fast visionären Formensprache, wie z. B. in seinem Johann dem Täufer oder Opfer Abrahams ungewöhnlich eindringlich zur Geltung zu bringen weiß. Viel beachtet ist ferner eine ganz originelle Auffassung der Flucht nach Ägypten von Hugo Hodiner, daneben besonders zu nennen eine humorvolle Franziskusidylle von Clementine Alberdingk-Mehl, Bilder von Weith Udo und Marie.

Besonders reich und qualitätvoll — wie gewöhnlich — sind die Gaben der Plastik.

Von untadeligem Formenadel G. Gurschners Kruzifixus, eine neue starke Hoffnung für die Freunde

christlicher Kunst, Johanna Blaschczik mit ihrem Krippenmodell und einer weihevollen Gruppe »Das Sakrament der Ehe«. Altbewährte Kräfte: Mich. Six »Betender Bauer«, und Endstorfer »Weihnachtsleuchter«, H. Schwathe »Madonnenstatue und St. Alexius«. Ein hoffnungsvolles Bild bietet die Übersicht über die große Auswahl keramischer Arbeiten. Auffallend durch Größe sowohl wie durch exakte Durchführung die figurenreiche Krippe M. Powolnys, die zur Weihnachtszeit in der Stiftskirche viele Bewunderer findet, ferner zwei Stationen vom Kreuzweg W. Bormann, der diesen Auftrag für die St.-Jofefs-Kirche Wien II, erhalten hatte und für das anfängliche Widerstreben gewisser Kreise durch andere ähnliche Aufträge entschädigt wurde.

Bestes Kunsthandwerk die in gleicher Technik ausgeführten Figuren von W. Fraß »Madonna«, H. Kirsch »Hl. Florian« und eine feine Konzeption: »Blumenvase mit Heiligen«. K. Nickmann bringt zwei Mosaikarbeiten, F. Weber seinen Glasfensterentwurf für die Frauenkirche in Baden. Mit großem Erfolg ist der Kampf gegen die unwürdige Devotionalienkunst aufgenommen in einer schönen Auswahl von Plaketten, Medaillen, besonders in den höchst geschmackvoll gearbeiteten, volkstümlichen Mariazeller Breven von Endstorfer.

Das ausgestellte graphische Werk der Frau Murad-Michalkowski hat bereits verdientermaßen viele Freunde und Käufer gefunden.

Das Ergebnis dieser Unternehmung ist wieder ein kleiner Schritt vorwärts in der so notwendigen Annäherung der Künstlerschaft an das christliche Volk und wird hoffentlich weitere derartige Versuche anzuregen imstande sein.

In Wien selbst ist das Hauptereignis für die Kunstwelt die gegenwärtige »Ausstellung von Meisterwerken englischer Malerei aus drei Jahrhunderten«. Die Secession kann eine Höhe der Besucherzahl angeben, wie sie schon seit Jahren nicht mehr erreicht worden ist. Das Kapitel religiöse Kunst ist allerdings eng umschrieben. Eigentlich ist es nur der Raum der Präraffaeliten, der in diesem Zusammenhange Beachtung verdient, aber auch hier fehlen gerade die prominentesten Werke: B. Rossettis Verkündigung. Sein mit betonter Künstlichkeit primitiv gehaltenes Bildchen: Fra Pace sei nur nebenbei erwähnt, ebenso Solomons Engelköpfe. Am bedeutendsten wirkt eine Studie zu den Jünglingen im Feuerofen von Burne-Jones, die vor allem auch eine Ahnung von der dekorativen Begabung des Meisters gibt. Außerhalb dieses Kreises, allerdings nicht ganz unbeeinflußt von ihm, steht R. A. Bell. Sein Gemälde: »Ecce ancilla Domini« ist modern sensibel trotz des gotischen Anklanges in den Konturen und der bewußten Herbheit des farbigen Zusammenklanges.

A. Weißenhofer

Berichte aus dem Ausland

AMSTERDAM

Das »Stedelijk-Museum« zu Amsterdam eröffnete am 3. März in seinen oberen Räumen eine Ausstellung »de onafhankelijken«. Die Strömungen der bildenden Kunst der Gegenwart, die aus irgendwelchen europäischen oder außereuropäischen Quellbezirken aufspringen, werden in Holland lebendig ergriffen und vom schaffenden Geist in einer eigenen, bodenständigen, dabei aber nicht engherzigen Weise ausgewirkt und ausgebaut. So schöpferisch und führend der Holländer in seiner Architektur ist, so wenig Ursprüngliches — von den wenigen Künstlern der »Stil«-Gruppe vielleicht abgesehen, die aber im Grunde mehr Architekten als Maler sind — gestaltet er in der Malerei und Plastik. Seine Aufgeschlossenheit den andersländischen Dingen gegenüber geht so weit, daß sie ihm, wie mit dem Pleinairismus und Nachimpressionismus Frankreichs, der der natürlichen Begabung seiner Rasse, die sich im liebevollen Durchgestalten des Einzelobjektes auslebt, widerspricht, zum Verhängnis werden konnte. Ihm liegt nicht das Problematische einer Zeit, er beobachtet es nur und begleitet. Das machte ihn ruhiger, geschlossener, abgeklärter. Bis heute hat eigentlich Holland seinen zum Romanischen abwandernden, untreuen Sohn, Vincent van Gogh, kaum begriffen.

* * *

F. M. Hübner schreibt an einer Stelle: »Seit 1920 kann die moderne Kunst in Holland als durchgesetzt, als begriffen und ausgereift gelten.« Das ist wesentlich richtig, wenn auch hier und da Verkrampfungen oder Entgleisungen einzelner Arbeiten zu beobachten sind. Das bewies die Amsterdamer Ausstellung.

Auffallend war, daß in der Stoffwahl religiöse Themen bis auf die Arbeiten von Jan A. Bakker fehlten. Jan Toorop, der am Tage der Eröffnung verstorbene, Wiegmann, der auf den internationalen Ausstellungen in Dresden und Hamburg bekannt gewordene, und andere beachtliche holländische religiöse Maler waren nicht vertreten. Das ist um so bedauerlicher, als diese Künstler tatsächlich Wertvolles leisten. Vielleicht, daß sie nicht zu den »Unabhängigen« gehören. Wir wollen nicht hoffen und annehmen, daß sich diese Unabhängigkeit, statt sich allein auf künstlerische Dinge zu beziehen, weltanschauliche mit umgreift.

Auch Bakker hat neben den religiösen Motiven ein profanes. Für einen christlich schaffenden Künstler erscheint uns das als ein guter gesunder Ausgleich — es könnte in unserem Falle allerdings auch umgekehrt und trotzdem grundsätzlich richtig sein —, der zu immer Neuem anregt und befruchtet, und ihn davor bewahrt, mit seinem Schaffen in einen Manierismus zu verrennen. Bakkers Werke zeigen diese erfreuliche Wechselbeziehung.

Die Haltung seines in Goldtönen getauchten Christus in seinem »Emmausbild« hat etwas eigen Unirdisches, wenn auch der bartlose Kopf und die Hände noch zu greifbar gegenständlich sind, die in überraschender Kontrapunktierung zu den beiden Jüngern, denen plötzlich das »War es uns nicht!« erschreckende Erkenntnis wird, steht. Sein Holzschnitt von der Anbetung der »Hl. drei Könige« ist eine in der Verteilung der schwarzen und weißen Flächen gut ausgewogene Arbeit.

* * *

In der Ausstellung wurde deutlich, daß die holländischen Maler bei all ihrer Einfachheit viel stärker zum Übersinnlichen, Symbolhaften neigen als die deutschen. Ein im Grunde einheitliches metaphysisches Erleben wird überall »schilderij«; irgendeiner anderen »verkappten Religion« ergeben.

So ist das Bild von Erich Wichmann »Graf Ugolino und Kardinal Ruggiero« eigentlich nicht im Sinne der grauenvollen Danteschen Dichtung gemalt, sondern gerade in dessen Umkehrung in einer abergläubischen, okkulten Haltung; einer Form letzter Dekadenz in der bildenden Kunst. —

Psychologisch ganz ähnlich sind die Bilder der Hanna Höch, reine Gedankenassoziationen, intellektualistisch Konstruiertes, aber nicht künstlerisch Gestaltetes. — Diesen Arbeiten gegenüber haben die Bilder Johanna Emerita van Sons etwas Freieres, in der Komposition Geschlossenes und in der Themenwahl Ungezwungenes. — Henk de Vries' Studien zu einer Wandmalerei für das Genfer Völkerbundsgebäude erinnert an Noldische Malerei, eine Form, die uns für diesen Zweck verfehlt erscheint. — P. A. Begeer zeigt ein kleines, delikates Bild »Fische«, eine ungeheure Bewegung in sich verwickelnder Rhythmen, an die Bilder von Malmedien gemahnend, eine Art, die in einer profanen Architektur als Wandmalerei — ornamental empfunden — zu begreifen und bejahen wäre. — Geradezu packend ist der Clown von Lod. Sengers, kein blöder, bemalter Hanswurst, sondern der seelisch Zermürbte, der »nur ein Spielball des Scherzes«.

Den Jargon einer breitspurigen Großtuerei von 1918 hat Wille Dammasch noch nicht verlassen. Die formauflösende, hingespachtelte Farbe ist wohl in ihrer Teppichwirkung ganz reizvoll, aber in dieser Äußerlichkeit bleibt seine Arbeit stecken. — In anderer Art, verkappter Weltanschauungstendenz huldigend, malt Wout van Heusden sein Porträt, das er mit den Worten »Revolutie« und »Jezus« umgibt. — Ein köstliches Bild ist dagegen der Frauenkopf von Anne-Marie Blaupot de Cate. — Bei Frans Erfmann sind die Bildnisse bedeutend besser als das Genrehafte seiner Badenden, die doch nicht über das Niveau einer Magazinillustration steigen. — Prof. Dr. H. A. Berlage, den Altmeister moderner holländischer Architektur hat A. van Zeegen in wenig sitzenden Strichen gut wiedergegeben, wie überhaupt neben diesen genannten Bildnissen noch eine Reihe wertvoller gezeigt worden sind, die alle aufzuführen über den Rahmen dieses zusammenfassenden Berichtes führen.

* * *

Das Stilleben gewinnt in der heutigen Malerei wieder mehr an Boden. Schon in Deutschland konnte man dies auf den letzten Ausstellungen beobachten. Die Amsterdamer Schau ist in bezug auf diese Arbeiten geradezu frappant. Das übliche, bis zum Überdruß bekannte Blumenstück, mehr oder minder gut gemalt, war verhältnismäßig wenig vertreten. Man sah zwar auch hier wieder, daß der Holländer die Anregungen des übrigen Europa verwertete, dabei aber in der seiner Art entsprechenden Feinheit und Sauberkeit der Durchführung wohl das Beste zeigte, was er überhaupt zu geben vermochte.

Die Kombination, immer ungezwungen, ungesucht, war oft überraschend. So malt Adriaan Timmers ein Stilleben mit Eiern; Joh. Buning Geige, Hut und Zeitung; Mej. W. C. J. Cambier van Nooten als Mittelpunkt des Stillebens einen Leimtopf; J. Lodeisen alte Bücher und Langeweg, Sluijters und Schram die hergebrachten Themen von Fischen, Früchten und Blumen.

* * *

Für das Gesamtniveau der Ausstellung wäre es wohl nützlicher gewesen, die wie »Daheimillustrationen« anmutenden Arbeiten von M. Böhncke-Kelting, Arjen Galema, W. van Schonhoven und mehreren anderen weggelassen zu haben. Selbst das »Affenpaar« von Mevr. Joh. Kruijder-Bouman oder die Straße in nächtlicher Lichtreklame sind in den Photos eines Moholy-Nagy sympathischer. Die »Armeleutemalerei« der Nachkriegszeit pflegt Henk Melgers und einige andere, auch eine »Verkappte Religion«, die in ihrer Sackgasse stagniert.

Recht interessant sind die Genrebilder Ger Gerrits in ihrer Aufperspektive. Der einzige Akt, der überhaupt erwähnt zu werden verdient, der als gleichwertige nordländische (kalte) Arbeit neben den südländischen (warmen) eines Ubaldo Oppi besteht, ist von Jan van Mastenbroek geschaffen. — Chr. Kochs »Frau mit Grammophon« bringt in diese Ausstellung als einziger den Versuch einer Synthese von gegenständlicher, sachlicher Malerei und gegenstandsloser, abstrakter. Wir können nicht sagen, daß er eine wirkliche Lösung des Problemes ist — man spürt noch zu sehr die Absicht — jedoch ist er ein beachtenswertes, interessantes Experiment.

* * *

Bei »de Stijl«-Gruppe konnte man wieder beobachten, daß sie in den Rahmen der hergebrachten Ausstellungskonvention nicht paßt, sondern einen Raum, den »Raum« — etwa, wie ihn Lissitzki als erster im Museum zu Hannover geschaffen hat — benötigt. Die Bilder der Abstrakten reiben sich mit denen der Gegenständlichen zum Schaden beider.

Piet Mondrians Arbeit von 1927 ist die wertvollste, konsequenteste von allen. Die Entwicklung des Künstlers kennzeichnet ein Bild aus dem Jahre 1920, das weder farbig noch linear die Klarheit seiner letzten Kompositionen trägt. — V. Huszars »Motorspirit« ist — wie immer — Plakat, kunstgewerblich und da nicht einmal eine überzeugende Arbeit. Er hat reklametechnisch, z. B. für die Amsterdamer Miß-Blanche-Zigarette, viel Bedeutungsvolleres geleistet. Christ Beekmans »Vruchtboom« ist eine interessante Weiterentwicklung Theo von Doesburgscher Ideen, wogegen M. de Groots Konstruktionen etwas Willenloses, Lissitzki unverstanden, unklar Kopierendes an sich haben.

* * *

Die Typographie des Katalogs, das darf man hervorheben, weil sie gewöhnlich bei Ausstellungsführern schlecht und charakterlos ist, hat Raoul Hijnckes in vorbildlicher Weise geschaffen.

Die Ausstellung bedeutet, trotz mancher Belanglosigkeiten, einen wertvollen Beitrag zur europäischen Kunst der Gegenwart. Theo M. Landmann

Forschungen

NEUE GRÜNEWALD-FUNDE: ZEICHNUNGEN UND DIE TAFELN IN LINDENHARDT

Die letzten Jahre haben einen höchst erfreulichen Zuwachs zu unserem bisher so kargen Besitze an Zeichnungen Grünewalds gebracht. Es war ein Schüler eines Schülers des großen Meisters, der Maler Philipp Uffenbach, der aus Grünewalds Nachlaß die Handzeichnungen verwahrte und mit Begeisterung zeigte. Leider ist von diesem kostbaren Schatze nur wenig übriggeblieben. Während wir bei anderen Künstlern, etwa bei Dürer und Rembrandt, fast ihre ganze Tätigkeit und Entwicklung auch in ihren Handzeichnungen verfolgen können, waren bis vor kurzem nur ganz wenig unzweifelhaft echte Blätter Grünewalds bekannt. Durch glückliche Funde im Stockholmer Museum, im Schloßmuseum zu Weimar und in der Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg in Lützschena, vor allem aber durch

Max J. Friedländers Entdeckung einer Anzahl neuer Zeichnungen in zwei Klebebänden der Sammlung Savigny, deren Erwerbung für das Berliner Kupferstichkabinett nicht ohne aufregende Zwischenfälle geglückt ist, hat sich der Bestand annähernd verdoppelt, so daß wir jetzt insgesamt 33 Zeichnungen besitzen, die Friedländer soeben bei G. Grote in Berlin veröffentlicht, »wie man in einem engen Krug die Asche des Geliebten sammelt«. Ein Entwurf zu der Madonna in Stuppach ist dabei besonders wertvoll, weil dieses Bild teilweise übermalt ist, auch vorbereitende Studien zum Isenheimer Altar fehlen nicht, und einige Blätter geben wenigstens eine Ahnung von dem verschollenen Altar im Mainzer Dom und der gleichfalls noch nicht wieder aufgefundenen Verklärung Christi in der Dominikanerkirche zu Frankfurt, die beide noch Sandrart gesehen hat.

Auch von den Gemälden Grünewalds ist manches in den letzten Jahren wieder ans Licht gebracht worden. Auf die Veröffentlichung der Madonna zu Stuppach im Jahre 1907, die erstmalig durch den Maler Dirr aus Ulm schon um 1881 erkannt wurde, folgte 1909 die Entdeckung Braunes im Münchener Kunsthistorischen Seminar, das Votivbild eines 1503 Verstorbenen, die Verspottung Christi darstellend, dann 1919 die Feststellung der Essener Kreuzgruppe und hierauf 1926 Karl Sitzmanns Veröffentlichung eines anderen Frühwerkes von 1503, der Tafelbilder in der Pfarrkirche zu Lindenhardt in Oberfranken mit der Darstellung der vierzehn Nothelfer auf den Flügeln eines Altars und des Schmerzensmannes auf der Rückseite. Schon 1919 hatte Sitzmann in einer wissenschaftlichen Beilage des Bayreuther Gymnasiums und 1924 im Bayreuther Jahrbuch die Zuschreibung an Grünewald ausgesprochen aber erst in einem bei Carl Gießel in Bayreuth 1926 erschienenen Büchlein hat er seine Entdeckung eingehend begründet.

Seit fast zwei und einem halben Jahrhundert befindet sich der Altar in Lindenhardt. Nachdem ein furchtbarer Brand im Jahre 1684 den ganzen Ort mit Kirche, Schule und Rathaus »bis auf fünf Häuslein« vernichtet hatte, stiftete die benachbarte Pfarrei Bindlach zur Ausstattung der gänzlich ausgebrannten Kirche den Altar von 1503. Die Vorderseite des Altars zeigt plastischen Schmuck. In der Mitte des Schreins, dessen Rahmen die eingeschnittene Jahreszahl 1503 trägt, steht Maria als Himmelskönigin mit dem Zepter in der Rechten und dem Knaben auf dem linken Arm, umgeben von zwei Heiligen, rechts Vitus mit der Märtyrerpalme und einem Hahn, links ein Bischof, wahrscheinlich St. Otto. Der rechte Flügel zeigt Kaiser Heinrich den Heiligen, der gemeinsam mit seiner Gemahlin Kunigunde das Modell des Bamberger Doms trägt, auf dem linken Flügel erscheint der Schutzpatron von Bindlach, der Apostel Bartholomäus, mit dem heiligen Wolfgang, Bischof von Regensburg. Der Stil, der mit äußerster Sorgfalt und großem Können ausgeführten Figuren weist auf eine Nürnberger Werkstätte.

Der kostbarste Schmuck des Altars jedoch sind die Flügelbilder, die bei geschlossenem Schrein sichtbar wurden, und die, ebenso wie der Schmerzensmann auf der Rückseite, den Stempel von Grünewalds Meisterhand tragen. Die 1,53 Meter breite Rückseite mit der Darstellung des Schmerzensmannes auf grünem Rasen zwischen Lanze und Fackel hat durch Abblätterung von Farbe schwer gelitten. Durch die ganze Figur geht ein Riß, der von den Füßen an durch die ganze linke Seite des Körpers sichtbar ist. Dagegen sind die Flügel besser erhalten; von einigen Rissen und Abschürfungen, die Sitzmann genau angibt, ist nach der vorsichtigen Wiederherstellung durch den Maler Hans Kohler-Starnberg 1923 nicht mehr viel zu merken.

In einer ganz zwanglosen Weise sind die Figuren der vierzehn Nothelfer auf den beiden Flügeln so verteilt, daß jedesmal ein Heiliger als Hauptfigur ganz in die Mitte und in den Vordergrund gestellt wird und daß die zu einer Gruppe zusammengefaßten anderen Heiligen mehr in die Tiefe rücken. Links ist Sankt Georg, rechts Sankt Dionysius die Hauptfigur, links sind acht, rechts sechs Nothelfer dargestellt; die strenge Symmetrie der gotischen Zeit ist dadurch aufgehoben. Das Ganze wirkt bei geschlossenen Flügeln wie eine Prozession, die Georg führt, während Dionysius die Stelle des amtierenden Priesters vertritt. Überaus anmutig ist die Gruppe der drei Jungfrauen hinter Georg, der Margaretha, Barbara und Katharina, wählerisch der Farbensinn, der sich in der Verteilung der verschiedenartigsten Abschattierungen von Grün, Rot und Weiß bekundet, mächtig und großzügig der Faltenwurf eines schwer lastenden Chormantels, in den Dionysius gehüllt ist. Wie in den Münnerstädter Figuren zeigt sich oben über den Figuren ein naturalistisches lockeres Rankenwerk, das auf jede Symmetrie verzichtet und auch kein Schnitzwerk vortäuschen will. Aus tief dunkel blaugrünem Hintergrunde wachsen die Figuren heraus. Die Technik ist die bei Grünewald übliche: Die Tannenholztafeln sind zunächst mit einem dünnen Kreidegrund überzogen, auf dem die Temperafarben lasurartig dünn aufgetragen sind, so daß die Maserung des Holzes vielfach deutlich hervortritt. Die Köpfe und die Hände sind lebendig bewegt und zeigen einen mannigfach differenzierten Ausdruck. Unverkennbar ist gegenüber den Münnerstädter Tafeln der Fortschritt in der Zeichnung und ein ausgesprochener Sinn für durchgeistigte Frauenschönheit; in der farbigen Haltung nähern sich die Lindenhardter Tafeln schon dem einer späteren Schaffenszeit angehörigen Isenheimer Altar, dem gewaltigsten Werk deutscher Malerei.

W. Bombe

Neue Kunstwerke

Bildhauer Professor Hans Schwegerle, München, fertigte im Auftrage des Stadtrates München zwei Kunstmedaillen. Der Künstler hat die beiden Plaketten in Negativ in Gips geschnitten. Er besorgte auch das Patinieren und Nacharbeiten bzw. Ziselieren in Metall. Die eine der beiden Medaillen ist eine Franziskusmedaille. Die Schauseite zeigt den Heiligen in der Stigmatisation. Die Rückseite bezieht sich im Text und in figürlicher Darstellung auf den berühmten Sonnengesang des »Armen von Assisi« — »Laudato Sia lo Signore«. Darüber drei in die Lüfte steigende Lerchen. St. Franziskus ist kniend dargestellt, das vom Strahlenkranz umgebene Haupt in himmlischer Verzückung emporgerichtet, hinauf zur visionären Erscheinung. Die erschütternde Erregung ist aber nicht bloß im Antlitze zum Ausdruck gekommen, sie reißt vielmehr auch den Körper mit sich fort im jähen Niederbrechen auf die Knie, im Ausbreiten der Arme, im ermatteten Sinken der mit den Wundmalen geschmückten Hände nach unten. Der Rhythmus der Symbolik durchzittert die ganze Gestalt. Gleich-



HANS SCHWEGERLE: FRANZISKUSMEDAILLE

sam im Widerspiel mit der wunderbaren Vision des Gekreuzigten nimmt die Figur des Heiligen die Gestalt des Kreuzes an: der straffe, asketisch schlanke Körper wird zum Hauptstamme, die ausgebreiteten Arme werden zum Querbalken. So hat es der Künstler verstanden, St. Franziskus als »Christusmystiker« gerade im erhabensten Momente seines heiligen Erdenlebens packend zu schildern.

Demgegenüber ist die Marienmedaille von großer Anmut. Der Künstler faßt die Madonna als »mater salvatoris« auf; zugleich gibt er aber auch ihren Charakter als »mater amabilis« und »mater admirabilis« wieder. Der Typus der jungfräulichen Mutter kommt trefflich zum Ausdruck. Die Madonna sitzt auf Wolken und drückt voll innigem Empfinden ihr göttliches Kind an sich, das sein linkes Ärmchen um den Hals der Mutter legt, während die rechte Hand zum Segen erhoben ist. Die Hilfsbedürftigkeit des Kindes im Anschmiegen an die Mutter zeigt die menschliche Schwachheit des Heilandes, der mit allen körperlichen Schwächen und Leiden zur Welt gekommen ist. Und doch geht hinwiederum eine erlösende Kraft von der hoheitsvoll erfaßten Gestaltung des kindlichen Körpers aus, — salvator mundi. Dr. Richard Hoffmann

Personalnachrichten

Am 28. Januar starb der Altmeister christlicher Kunst, P. Desiderius Lenz in Kloster Beuron im 96. Lebensjahr. Was er für die christliche Kunst unserer Zeit bedeutete, wird wohl erst eine spätere Zeit ganz ermessen können; denn seine neue religiöse wie monumentale Erfassung christlicher Kunstaufgeben wieß zum erstenmal den Weg, den erst die jetzige Generation zögernd zu beschreiten versucht. Über Desiderius Lenz lese man den Aufsatz: »Ein Besuch im Kloster Beuron« von Konrad Weiß in unserer Zeitschrift XXII (1925/26) S. 160 ff. nach, über die Beuroner Kunst das gleichnamige Buch von P. Josef Kreitmaier S. J.

Am 28. März verstarb zu Düsseldorf der weitbekannte und geschätzte Kunstmaler Louis Feldmann im 72. Lebensjahre, der als Schüler von Eduard v. Gebhardt eine umfassende Tätigkeit besonders in westdeutschen Kirchen ausgeübt. In unserer Zeitschrift, sowie in den »Mappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« wurden viele seiner Werke publiziert, bes. Jahrg. XIII (1911/12), S. 321 ff. L.

Denkmalpflege

WANDERUNG DURCH ALTSCHWÄBISCHE KLOSTERBAUTEN

Bei dem Kursus für Denkmalpflege vom 27. bis 29. September 1927 in Stüttgart, veranstaltet vom Landesamt für Denkmalpflege, bildete ein Referat zum Thema der Überschrift, gehalten von Professor Karlinger aus Aachen, einen Höhepunkt. Nach der Seite der schwäbischen Bildnerei



HANS SCHWEGERLE: MEDAILLE MATER SALVATORIS

ist die Unterscheidung im künstlerischen Schaffen zwischen Schwaben und Franken längst gezogen. Nun zog Professor Karlinger dieselbe Parallele auch hinsichtlich der Architektur; aber er zog sie mit einer gewissen besonderen Art nach Darstellung und Ausdruck, getragen von den starken Impulsen, die in diesen stammesartlichen, ausdrucksmächtigen Raumschöpfungen liegen, von Raumschöpfungen, verschieden in ihrer Norm und ihrer Formung, aber einheitlich hinsichtlich der sinnenfälligen Bekundung einer ganzen Zeitbewegung. Auf schwäbischem Boden ist dabei den Klosterbauten eine gewisse schlichte Größe, Herbheit und Zurückhaltung eigen; auf fränkischem Boden zeigt sich demgegenüber eine ungemein reichere Sprache der künstlerischen Formung. Professor Karlinger, übrigens ein Sohn des Bayernlandes, legte dabei ein entschiedenes Bekenntnis zur Idee der Tagung ab: »Wem die Geschichte eines Denkmals und dieses selbst nichts mehr ist, und nichts mehr zu sagen vermag, für wen das Geschichtliche tot ist, hat aufgehört ein Mensch zu sein.« Die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk gehört nach Karlinger zum Letzten und Bedeutendsten des Menschseins überhaupt. Gerade die Altvordern waren groß in der vollen Hingabe an den besonderen Sinn und Zweck einer kultischen Form.

Jede Klosteranlage erscheint als eine von ihrem Zweck und Wesen bestimmte Einheit der Gestaltung. Das Wesen einer Klosteranlage, der Typus ist also derselbe, ob es sich nun um eine Rokoko-Anlage wie in Zwiefalten, oder um eine solche der spätromanischen Periode wie in Maulbronn handelt. Der Typus ist also der Einzelgestaltung nicht hinderlich. Nur die Norm wandelt sich, und ist ein Ausdruck dessen, was die jeweilige Zeit an Ausdrucksmitteln formte. In scharfer Weise stellte dieserart Karlinger den Unterschied zwischen Typus und Norm in der Baukunst heraus. Die Norm selbst ist wieder der Ausdruck des Zeitgefühls, der Zeitgesinnung, der Bodenständigkeit und persönlichen Gestaltungswillens. Der eine oder andere Zug kann dabei vorherrschend sein. Im romanischen Baustil herrscht das Prinzip des Geistigen vor, die Rokokozeit gibt dem Persönlichen mehr Spielraum: Die Zwecke des Baues sind in beiden Fällen zu künstlerischer Kraft und Dauer erhoben.

Zweimal war das Schwabenland führend auf dem Gebiet klösterlicher Baukunst: zur Zeit Hirsaus im 12. Jahrhundert und in der Zeit der Vorarlberger Meister im 17. und 18. Jahrhundert. Das Schwabenland war dabei führend in dem Sinne, daß der Formwille nicht allein innerhalb eines Landes bestimmend erscheint, sich vielmehr auswirkt weit über das süddeutsche Land hinaus und dadurch tief eingreift in die Formgeschichte der betreffenden Zeit. Die innere geistige Macht der Zeitbewegung, nicht besondere äußere Umstände standen hinter der schulbildenden Kraft der künstlerischen Gestaltung. Die Hirsauer Kunst ist ein Kind stammlicher Artung und Anlage, die in innerer Vertiefung und Wärme einen Ausfluß eigenen Wesens erkennt. Es geht bei dieser Kunst um mehr als um die Elemente innerer Reform (Weltabkehr und Askese), wenn man die Auswirkung der Hirsauer Bewegung kennzeichnen will. Die ausgesprochene idealistische Haltung der Bewegung als solcher, war innerhalb der romanischen Kunst ein gewaltiger Faktor. Der ausgesprochene Sinn für die ebenmäßige Ruhe und Haltung der schönen Form läßt sich auf schwäbischem Boden überall beobachten an den Rottweiler Skulpturen bis zum Kreise Holbeins des Älteren und seiner Zeitgenossen in der Malerei. Professor Karlinger hält es für keinen Zufall, daß Raumschöpfungen von so eindringlich schlichtem Ernst ihrer Raumstimmung wie Alpirsbach und Buchau auf demselben Boden stehen. Gemeinsam ist der schwäbischen Kunst diese schlichte Größe und einfache Monumentalität. Dieser Sinn für Maßhalten in der Form ist aber nicht Armut der Erfindung, sondern Maßhalten aus innerem Reichtum und Spannungstrieb heraus. Eine zweite wichtige Dominante ist sodann das starke Schauen leidenschaftlicher Tiefe.

Auch die Vorarlberger Meister lieben dieselbe einfache, naturhaft wuchtige Form des Raumkörpers. Oberschwäbische Barockräume wie Obermarchtal sind ebenfalls getragen von altheimischem Gefühl für räumliche Wirklichkeitsstimmung. Im Gegensinne wirkt hier z. B. das italienisch beeinflußte Weingarten.

Von hohem Interesse war es dem Redner ins Frankenland zu folgen und an den Raumschöpfungen von Maulbronn, Schöntal und Neresheim eine viel reichere und lebhaftere Formgestaltung zu sehen, wobei in Neresheim der zeitkünstlerische Wille in Balthasar Neumann sich zu besonderer eindrucksvoller Größe erhob. Auch die übrigen schwäbischen Klosterkirchen fanden vom Redner eine Würdigung, die einem schwäschen Gelehrten alle Ehre gemacht hätte. Dabei übertrug sich die innere Ergriffenheit des Redners auch auf den Hörer und machte so diese Stunde zu einem wirklichen Erlebnis. Da die Vorträge des denkmalpflegerischen Kursus im Druck erscheinen, erübrigt es sich, an dieser Stelle näher darauf einzugehen. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, stehen wir heute im Schwabenlande am Beginne einer Periode, die auch zu ihrem Teil bekundet, daß der schwäbische Boden auch unserer Zeit Talente schenkt, die in ihrem Schaffen eine neue Selbstbesinnung bekunden, mag sich auch im einzelnen noch nicht ermessen lassen, bis zu welcher Tiefe kulturellen Schaffens oder Angleichung an frühere Stammesart die Bewegung führen wird.

A. Pfeffer, Rottenburg a. N.

Bücherschau

Kehrer Hugo, Spanische Kunst von Greco bis Goya. Mit 250 Abb. 4° München, Hugo Schmidt 1926.

Professor Kehrer hat in langjährigem Studium die spanische Kunst in ihrem Wesen und in ihren Grundlagen zu erforschen gesucht. Das Resultat dieser eifrigen und tiefgründigen Forschung legt er in seinem Buche nieder. Spanien geht in der Kunst eigene Wege. Schon romanische, ganz besonders aber gotische und maurische Kunst haben sich früh vermischt, und diese Vermischung ist in sonst nie gesehenen Formen zum Ausdruck gekommen (Mudéjar). Ganz eigene Stile hat seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts die Einführung der italienischen Renaissance- und Barockkunst in der Architektur gebracht (Plateresk und Churriguerra). Die Architektur hat in anderen Ländern den neuen Stil nicht bloß eröffnet, sondern ist dessen Führer geblieben. In Spanien tritt, sobald der nationale Stil geschaffen ist, die Architektur hinter der Malerei zurück. Es ist die Malerei des

Barock. Sie ist der eigentliche spanische Stil, der mit Greco eröffnet und mit Goya geschlossen wird. Der sonst überall am Schlusse herrschende Klassizismus kommt in Spanien nicht zur eigentlichen Geltung. Kein Volk und kein Land Europas hat einen solch ausgeprägten nationalen Zeitstil, wie er hier in Spanien alles beherrscht. Kehrer ist diesem Stile bis ins Letzte nachgegangen und läßt ihn vor unseren Augen entstehen und weiß ihn in seinen letzten Quellen zu ergründen. Immer wieder zeigt er die Parallele mit Italien, das damals führende Land der Welt, schon dieser Gegensatz ist eine treffende Beleuchtung der spanischen Eigenart. An den Hauptwerken der charakteristischen Meister Greco, Velasquez, Ribera, Zurbaran, Murillo und Goya können wir die Entwicklung dieser Kunst verfolgen. Ihr Wesen wird aus der spanischen Seele begründet, und ihre Formen erscheinen als notwendiger Ausdruck des spanischen Formgefühls. Hier kommt die Plastik zu ihrem Rechte, und aus der Vorführung der Wechselbeziehungen von Figur und Nische, in der Erklärung des spanischen Kontur (Linearismus und Frontalität) und des spanischen Rhythmus ersehen wir selber, warum das alles so und nicht anders hat werden und sein können. Bringen schon die Ausführungen über die Werke der führenden Maler sehr viel Neues, so läßt der zweite Teil die spanische Kunst in vollständig neuem Lichte erscheinen. Gerade dieser zweite Teil bringt erst das notwendige Verständnis derselben und zeigt, wie diese Kunst aus dem Leben, Fühlen und Denken dieses Volkes herausgewachsen ist. Kehrer hat damit das ganze bisherige spanische Kunststudium in neue Bahnen gelenkt. An seinem Buche wird heute kein Kunsthistoriker mehr vorbeikommen können, und in gleicher Weise wird es dem eine Notwendigkeit sein, der Spanien bereits gesehen hat und verstehen will, wie jenem, der dieses Land in seine Reisepläne aufgenommen hat. Das Buch ist aber mit seinem grundlegenden Texte auch für den praktischen Künstler von großem Werte, er sieht, worauf er seine Kunst bauen und wie er individuelle Gedankengänge und charakteristisches Seelenleben wiedergeben kann. Den Text begleiten 210 teilweise bisher nie gesehene Abbildungen, welche in ihrer Auswahl, Aufnahme und Wiedergabe selber eine Schule genannt werden kann. Am Schlusse sind noch 37 meist ganzseitige Architektur- und Gartenbilder beigefügt, um das Bild der spanischen Kunst zu vervollständigen. Ursprünglich dachte der Verfasser daran, diesen Bildstoff zu erweitern und in einem zweiten Bande zum Gegenstand besonderer wissenschaftlicher Bearbeitung zu machen, wurde aber durch die wirtschaftliche Not unserer Tage daran gehindert. Vielleicht ermöglicht die Zukunft dem Forscher dieses Vorhaben, welcher in diesem Buche so vorbildlich allen Interessenten das Tor zur spanischen Kunst geöffnet hat.

Dr. M. Hartig

Ricci, Corrado: Le Vite di Vasari. Milano, Bestetti e Tuminelli. 2 Bände.

In einer zweibändigen Ausgabe veröffentlicht Corrado Ricci, der auch in Deutschland sehr bekannte Kunsthistoriker, die Lebensbeschreibungen Vasaris nach der Ausgabe von MDL, nach dem in der Laurentiana in Florenz aufbewahrten Exemplar. Von diesem sind einige Kupfer reproduziert, so unter anderem die Titelblätter und das Porträt des Vasari. Die Ausstattung ist einfach, aber vornehm, wodurch die Ausgabe nicht sehr teuer wird. Über die Beschreibungen Vasaris ist kaum nötig, Worte zu verlieren. da diese jedem Gebildeten bekannt sein sollte. Corrado Ricci setzt nur eine kurze Einleitung voran, um das Lebensbild Vasaris und seine Einstellung zu charakterisieren.

Angelo Lipinsky

Gustaf Britsch, Theorie der bildenden Kunst. Verlag Bruckmann, München 1926. 150 Seiten mit 61 Abbildungen. Herausgegeben von Egon Kornmann. Preis gebunden 12 M.

Der Begründer dieser Theorie der bildenden Kunst war Maler. Um seine Ideen nutzbar zu machen, hatte er in Starnberg eine Kunstschule eröffnet. Da er selbst seine Ideen nicht systematisch zu Papier gebracht hatte, hat nach seinem frühen Tode einer seiner Schüler die Arbeit auf sich genommen. Er stellt sich selbst dabei ganz in den Hintergrund und bemüht sich, die Ideen seines Lehrers für sich allein sprechen zu lassen, weswegen er auch am Schlusse des Buches in einem Anhang noch eine Reihe bemerkenswerter Aussprüche Britschs vor allem aus dessen Vorträgen bringt.

Im Gegensatz zu all den neben dem Künstlerischen hergehenden kunstgeschichtlichen Forschungen (Wölfflin bezeichnet selbst die Begriffsbildungen in seinen »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« als Dinge, die mit dem spezifisch Künstlerischen im Bilde nichts zu tun haben) will Britsch nur das »rein Künstlerische« im Bilde packen oder wie er es nennt: »die Verarbeitung der Erlebnisse des Gesichtssinnes«. Seine Begriffe bildet er sich an Kinderzeichnungen, die heute noch die Frühstufe bildnerischer Darstellung zeigen. Er weist nach, wie sich jede Darstellung von Erlebnissen des Gesichtssinnes in zwei Teile zerlegt: in ein Nebensächliches, als schon bekannt Gegebenes und in das Neue, ihm Wesentliche. Auf dieses schrittweise Arbeiten baut er sein ganzes System auf. Als erste Stufe unterscheidet er: die Richtungsunterscheidung, die Richtungsveränderlichkeit, die Richtungszusammenhänge und den grenzlosen Übergang vom »gemeinten zum Nichtgemeinten«, schließlich die Veränderlichkeit der Ausdehnung. Das gleiche System entwickelt er auch für die Gesetze der Farbe. Für alle diese Stufen bringt er außer den schon erwähnten Kinderzeichnungen auch eine Reihe von Beispielen aus der Kunstgeschichte.

Erscheint auch diese Systematik auf den ersten Blick reichlich theoretisch, so bildet sie doch die sichere Unterlage für eine ganze Reihe sofort einleuchtender Folgerungen:

1. Das Kunstwerk kann nie eine Nachbildung der Natur sein wollen. Es ist vielmehr ein Symbol für »eine Reihe von Gesichtssinneserlebnissen«.

2. Alle gestaltbaren Dinge und Gebrauchsgegenstände veranlassen Gesichtssinneserlebnisse und werden entsprechend diesen Beurteilungen, die ja, da sie dem Gesichtssinne entstammen, künstlerisch sind, immer weiter durch- und umgebildet durch die Jahrhunderte. Diese langsame, durch Generationen in einheitlichem Fluß bleibende »Durchbeurteilung« eines ursprünglich rein technischen Werkbestandes macht letzten Endes die monumentale Größe der gewachsenen Architektur aus. Aus dieser umbildenden Kraft der Weiterbeurteilung erklärt sich der künstlerische Sinn aller Architekturformen, der Gesimse, der Fenster und Türausbildungen. Jede technische Neuerung muß erst dieser Nachbeurteilung mehrmals unter-

worfen gewesen sein, ehe sie aufhört, ein störender Fremdkörper zu sein. Kann sie sich ihrer Natur nach nicht entsprechend dem Gesichtssinneserlebnis umbilden, so bleibt sie ein Fremdkörper, und das ist die Gefahr, wenn man Dinge, die künstlerisch am Bau mitsprechen, normalisiert, wie Fensterformate, Türen und Dachneigung.

3. Jede Stufe der Entwicklung steht künstlerisch gleichwertig neben der anderen folgenden. Diese ist nicht die höhere, sie sieht nur die Dinge einheitlicher wie die vorhergehende. Der Wert eines Gegenstandes als Kunstwerk hängt nur von der Einheitlichkeit des Ganzen ab, von der Tiefe des Erlebnisses und damit von der Selbständigkeit der Durchbildung. Wer nachahmt, statt Erlebtes zu formen, übernimmt unverstandene Formen einer späteren Stufe, die er noch nicht erreicht hat, und ist daran zu erkennen. Nach diesen Stufen der Erkenntnis wäre nun die ganze Kunstgeschichte im einzelnen zu untersuchen und entsprechend aufzubauen, womöglich eine Sammlung von Beispielen anzulegen, um einwandfrei feststellen zu können, welcher Künstler jeweils die Erkenntnis weiterführte von der einen Stufe zur nächsten.

4. Jede Stufe der Entwicklung ist ein Schritt weiter in der einheitlichen Zusammenfassung der gesehenen Gegenstände. Daraus erklärt sich auch, daß sich jede Stufe der Naturwahrheit, wie wir sie durch die mechanischen Hilfsmittel feststellen, nähert. Dieses Näherkommen steigert aber den künstlerischen Wert des Gegenstandes, wie schon erwähnt, in keiner Weise. Das Kunstwerk ist ja nur ein Symbol für einen Denkzusammenhang.

Die Anwendung der Theorie auf die verschiedenen Gebiete künstlerischen Schaffens ist noch nicht ausgebaut, wie es überhaupt das Wertvolle und auch Überzeugende an dem Buche ist, daß es nur neue Grundlagen gibt, neue Wege weist, den Ausbau der Zukunft überläßt. Es bezweckt, die Art künstlerisch zu arbeiten, allgemein bekanntzumachen und so wieder, wie früher, eine Denkgemeinschaft innerhalb der Laienwelt selbst, besonders aber auch zwischen Laie und Künstler herzustellen. Max Schoen

Art Studies: Medieval, Renaissance, Modern art, edited by members of the departments of the fine arts at Harvard and Princeton University. Cambridge 1922.

In einem stattlichen Großquartbande wird eine Serie bedeutender Aufsätze aus der Feder der Professoren der besten englischen Universitäten geboten, die von der ostasiatischen Kunst ausgehend, über die Antike, durch das Mittelalter bis zur Neuzeit reichen. Es ist eine Art Anthologie, in der ästhetische und kritische Fragen erörtert werden. Es soll an dieser Stelle nun nicht auf die Aufsätze selber eingegangen werden, da dieses zu weit führen würde. Aber es wäre verlohnend, wenn man auch in Deutschland daranginge, in einem Bande, aus der Feder unserer Besten natürlich, in einer gewissen Reihenfolge Aufsätze über die verschiedensten Kunstgeschichtsgebiete zu sammeln, um so die Möglichkeit zu bieten, sich einen Überblick über die gerade am meisten strittigen Probleme zu verschaffen. Das ist nämlich gerade heutigentages sehr schwer, denn die verschiedenen Kunstzeitschriften, viel zu viele übrigens, wahren allermeistens nur die Interessen gewisser Kreise, wie die einiger Kunsthändler und Sammler, oder aber es sind Jahrbücher von wissenschaftlichen Korporationen, und diese erforschen eingehend die Objekte irgendwelcher Sammlungen. Es fehlt die Kunstzeitschrift, die unangekränkelt von allem Modernismus Kunsttagesfragen erörtert, ohne pedantisch zu sein. Das geschieht in diesen Art Studies, in fortlaufender Reihe, so daß man jederzeit über die Kunstfragen Englands sich leicht unterrichten kann. Angelo Lipinsky

Kleine Mitteilungen

Karl Krattner d. Ält. Der bedeutende böhmische Maler ist vor kurzem verstorben. Der Kunstverein für Böhmen in Prag veranstaltete März—April eine umfassende Gedächtnisausstellung, deren illustrierter Katalog einen wesentlichen Einblick in sein Schaffen gewährt. Lill

Einen sehr brauchbaren Behelf für jede größere Privatbibliothek gibt die Buchdruckerei August Hopfer, Burg b. Magdeburg, in ihren Hopferkarteien heraus, und zwar für Bücher und Noten. Die alphabetisch nach Verfassern geordneten 500 Karten haben genügend Platz für Titel, Verleger, Umfang, Einband, Bemerkungen und Standort. Verleih-, Vermerk- und Hinweiskarten erleichtern den praktischen Gebrauch. Die sehr hübschen Kärtchen, in drei verschiedenen Buntpapierenüberzügen lieferbar, kosten 6.50 M. L.

Die Verlosung von Originalkunstwerken unter den Mitgliedern der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« e.V. München fand im Monat Februar statt. Bekanntlich veranstaltet diese große Organisation unter ihren ca. 13000 Mitgliedern jährlich satzungsgemäß eine Auslosung von Original-Kunstwerken und wertvollen Kunstblättern. Dieses Jahr kamen zur Auslosung 100 Originale (Gemälde, Plastiken, Keramiken und Graphiken), außerdem 3149 Stück Kunstblätter. An Kunstblättern kommen zur Verteilung von Akademieprofessor Paul Plontke: »Anbetung der hl. drei Könige« und von Prof. Matth. Schiestl: „Franzi und das Jesuskind" in Vierfarbendruck; Größe 41 × 52 cm. Der Gesamtwert der Gewinne beträgt 24500.— M. Mit der Mitgliedschaft, (Jahresbeitrag 8.— M.), die neben einer jährlichen Kunstgabe große Vorteile bietet, erwerben die Mitglieder ohne weitere Leistung das Recht der Teilnahme an den Verlosungen. Zudem ist jedem Mitglied mindestens alle 4 Jahre ein Gewinn garantiert. Näheres über Verlosungsrecht und Mitgliedschaft wird in einem Werbebüchlein mit 25, zum Teil farbigen Abbildungen berichtet; kostenlos zu beziehen von der Geschäftsstelle, München, Wittelsbacherplatz 2.

Berichtigung

Wie uns von unterrichteter Seite freundlichst mitgeteilt wird, ist die Bemerkung in Heft 6, Seite 161, daß Eichstätt kein Diözesanmuseum besäße, unrichtig. Es befindet sich in der ehemaligen Sommerresidenz und sein wichtiger Bestand wurde von Prof. Dr. Felix Mader in den Kunstdenkmälern der Stadt Eichstätt, S. 750—755, eingehend beschrieben. Die unrichtige Mitteilung wurde dadurch veranlaßt, daß das Diözesanmuseum Eichstätt leider nicht in dem »Jahrbuch der deutschen Museen« aufgeführt ist. L.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.



Albrecht Dürer (1471–1528)

5017 18

Albrecht Dürer (1471–1528)

St. Georg

Original in der Alten Pinakothek zu München

St. Hubertus

Original in der Alten Pinakothek zu München

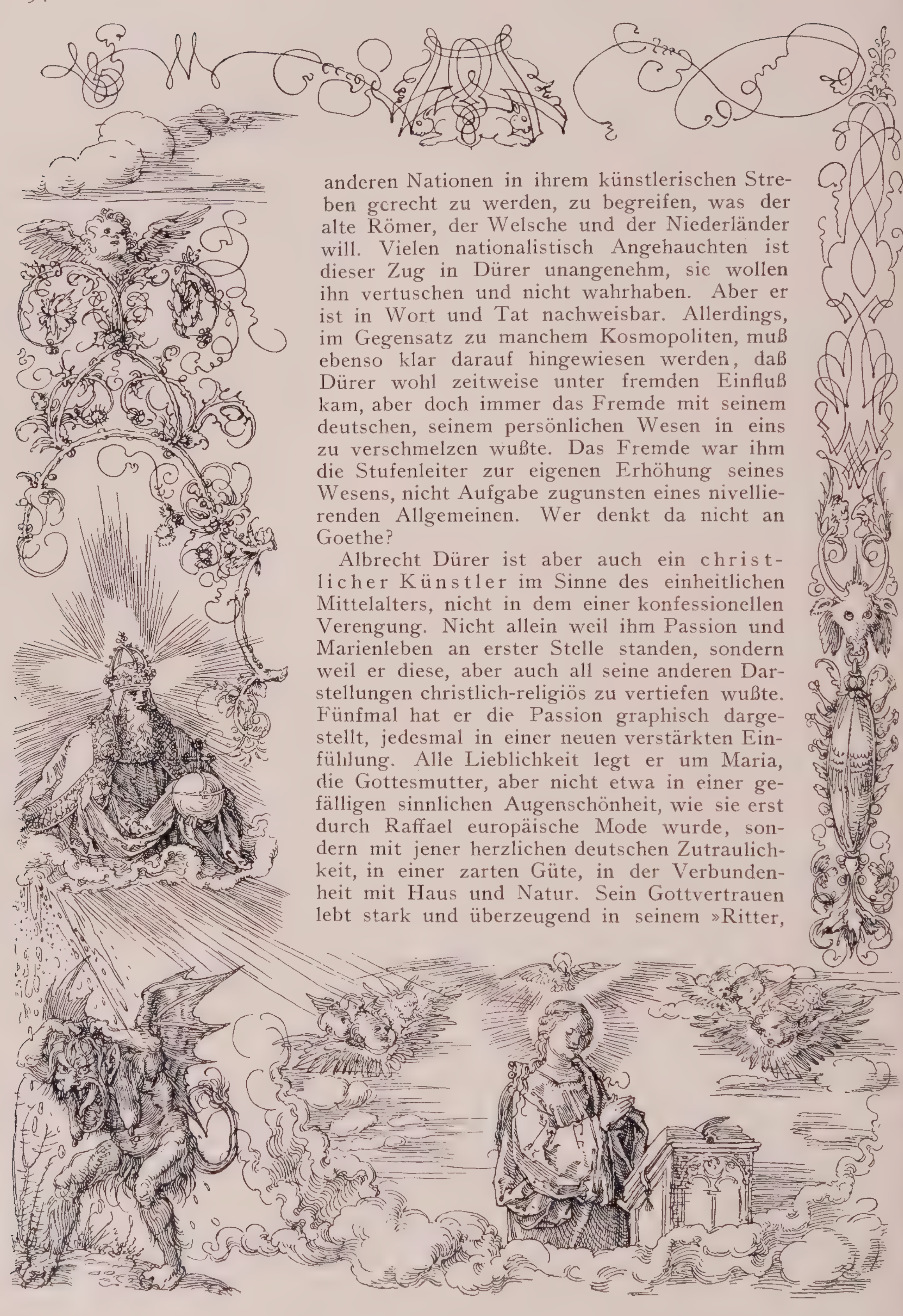
ALBRECHT DÜRER ZUM GEDÄCHTNIS[1])

Von GEORG LILL

Das deutsche Volk rüstet sich, den vierhundertjährigen Todestag Albrecht Dürers am 6. April festlich zu begehen. Nicht irgendein äußerer Anlaß nötigt dieses Mannes zu gedenken, sondern man will sich nach so vielen Bedrängnissen, Kümmernissen und verzweifelter Selbstaufgabe der letzten Jahrzehnte zu einem Manne bekennen, der in seinem Werk und Streben das unverrückbarste Symbol deutschen Wesens sein und bleiben wird, mögen sich Zeiten und Gefühle noch so sehr geändert haben. Albrecht Dürer eint, wie nur ganz wenige große Namen unserer vielfach zerrissenen Geschichte und Kultur, alle Deutsche in dem Gefühl einheitlicher Wesensschau und unverrückbarer Dankbarkeit.

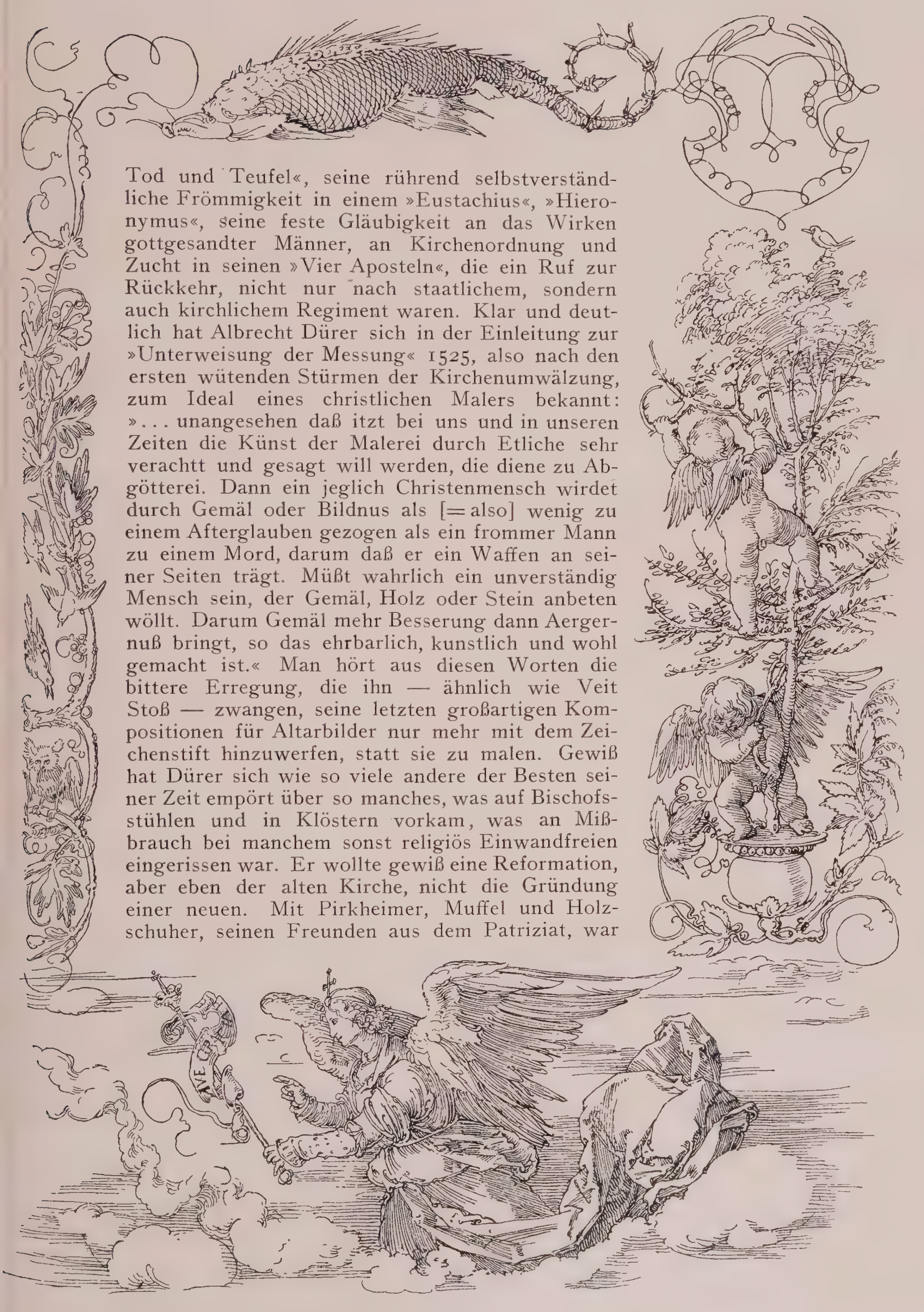
Albrecht Dürer ist ein deutscher Künstler. Äußerlich, wenn man so sagen darf, schon in der herb-männlichen, linearen Sprödigkeit seiner Kontur, die nicht nur von der Spätgotik her bestimmt ist, sondern eine ganz bestimmte Nuance deutschen Eigengutes aufweist. Aus dieser Herbheit erwächst nicht nur die grandiose Schönheit seiner Apokalypse, einer der unvergänglichsten Schöpfungen der Kunst, sondern ebenso die starke Ausdruckskraft seiner Porträts, die nicht den huschenden, malerischen Augeneindruck wiedergeben, sondern mit einer bohrenden Vertiefung das Wesen und damit den Typ des Porträtierten »festhalten«, nicht aufleuchten lassen wollen. Und doch gesellt sich dieser männlichen Kraft, die leicht hätte erstarren können, ein echt deutscher, seelischer und gemütlicher Zug bei, am erschütterndsten vielleicht in der Kohlezeichnung seiner alten Mutter von 1514, wo die abschreckende Häßlichkeit dieser völlig verausgabten Frau doch die geheime Strahlengloriole der geliebten und liebevollen Mutter mit umfaßt. Dieses deutsche Gemüt gibt dem Marienleben seine deutsche Familientraulichkeit, seinen Madonnen ihren gottbelebten Mikrokosmos, seinen Weihnachtsbildern ihre Herzenswärme. Deutsch ist auch die Fülle einer immer neu sprudelnden Phantasie, die häufig seine Bilder in einer kaum überschaubaren Weise drängt, deutsch seine Liebe zur reinen Natur, zu der Landschaft, auch dort, wo sie in ihrer Spröde nichts Romantisches oder Phantastisches mehr bietet. Erst recht deutsch aber ist die Gedankenfülle seiner Kunst. Nicht das Sinnlich-Animalische, nicht die reine Schönheit der Linie und der Farbe, nicht das Genial-Virtuose oder das Dekorativ-Prächtige scheint ihm das Begehrenswerte, sondern seine Kunst ist, nur mit Hilfe von Linie und Farbe, die Wiedergabe großer Gesichte, inneren Schauens, philosophischen Grübelns, ethischen und religiösen Mahnens. Hierin reiht sich Dürer ganz an die Schar größter deutscher Männer, von der Edda und dem Nibelungenlied bis Goethe und Raabe und hierin werden ihn nur Germanen in rhythmischem Gleichschlag ganz begreifen können, während Romanen nur zu häufig die geistige Beschwerung als unkünstlerische und unnötige Beigabe empfinden. Und nicht minder deutsch ist bei Dürer die Sehnsucht nach dem Außerdeutschen, das objektive Streben, auch

[1]) Die Leisten zu diesem Aufsatz, aus Dürers Randzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch (1515), sind entnommen aus dem soeben erschienenen Werke: Kurt Pfister, Albrecht Dürer. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien. Vgl. S. 123.



anderen Nationen in ihrem künstlerischen Streben gerecht zu werden, zu begreifen, was der alte Römer, der Welsche und der Niederländer will. Vielen nationalistisch Angehauchten ist dieser Zug in Dürer unangenehm, sie wollen ihn vertuschen und nicht wahrhaben. Aber er ist in Wort und Tat nachweisbar. Allerdings, im Gegensatz zu manchem Kosmopoliten, muß ebenso klar darauf hingewiesen werden, daß Dürer wohl zeitweise unter fremden Einfluß kam, aber doch immer das Fremde mit seinem deutschen, seinem persönlichen Wesen in eins zu verschmelzen wußte. Das Fremde war ihm die Stufenleiter zur eigenen Erhöhung seines Wesens, nicht Aufgabe zugunsten eines nivellierenden Allgemeinen. Wer denkt da nicht an Goethe?

Albrecht Dürer ist aber auch ein christlicher Künstler im Sinne des einheitlichen Mittelalters, nicht in dem einer konfessionellen Verengung. Nicht allein weil ihm Passion und Marienleben an erster Stelle standen, sondern weil er diese, aber auch all seine anderen Darstellungen christlich-religiös zu vertiefen wußte. Fünfmal hat er die Passion graphisch dargestellt, jedesmal in einer neuen verstärkten Einfühlung. Alle Lieblichkeit legt er um Maria, die Gottesmutter, aber nicht etwa in einer gefälligen sinnlichen Augenschönheit, wie sie erst durch Raffael europäische Mode wurde, sondern mit jener herzlichen deutschen Zutraulichkeit, in einer zarten Güte, in der Verbundenheit mit Haus und Natur. Sein Gottvertrauen lebt stark und überzeugend in seinem »Ritter,



Tod und Teufel«, seine rührend selbstverständliche Frömmigkeit in einem »Eustachius«, »Hieronymus«, seine feste Gläubigkeit an das Wirken gottgesandter Männer, an Kirchenordnung und Zucht in seinen »Vier Aposteln«, die ein Ruf zur Rückkehr, nicht nur nach staatlichem, sondern auch kirchlichem Regiment waren. Klar und deutlich hat Albrecht Dürer sich in der Einleitung zur »Unterweisung der Messung« 1525, also nach den ersten wütenden Stürmen der Kirchenumwälzung, zum Ideal eines christlichen Malers bekannt: »... unangesehen daß itzt bei uns und in unseren Zeiten die Künst der Malerei durch Etliche sehr verachtt und gesagt will werden, die diene zu Abgötterei. Dann ein jeglich Christenmensch wirdet durch Gemäl oder Bildnus als [= also] wenig zu einem Afterglauben gezogen als ein frommer Mann zu einem Mord, darum daß er ein Waffen an seiner Seiten trägt. Müßt wahrlich ein unverständig Mensch sein, der Gemäl, Holz oder Stein anbeten wöllt. Darum Gemäl mehr Besserung dann Aergernuß bringt, so das ehrbarlich, kunstlich und wohl gemacht ist.« Man hört aus diesen Worten die bittere Erregung, die ihn — ähnlich wie Veit Stoß — zwangen, seine letzten großartigen Kompositionen für Altarbilder nur mehr mit dem Zeichenstift hinzuwerfen, statt sie zu malen. Gewiß hat Dürer sich wie so viele andere der Besten seiner Zeit empört über so manches, was auf Bischofsstühlen und in Klöstern vorkam, was an Mißbrauch bei manchem sonst religiös Einwandfreien eingerissen war. Er wollte gewiß eine Reformation, aber eben der alten Kirche, nicht die Gründung einer neuen. Mit Pirkheimer, Muffel und Holzschuher, seinen Freunden aus dem Patriziat, war



ALBRECHT DÜRER: MARIA MIT DEM WICKELKINDE. KUPFERSTICH 1520



ALBRECHT DÜRER: MARIA AM BAUME KUPFERSTICH 1513

er hierin einer Meinung. Dem entsprach auch sein künstlerisches Fortschreiten von den dunklen Tiefen religiösen Schauens, von Ängsten und Bedrücktsein zu einer männlichen Sicherheit festen Gottvertrauens, zu einem klareren, monumentaleren Aufbau seiner Bilder aus Christi und Mariens Leben. Wie frei im echt mittelalterlichen Sinn er bei all dem war, dafür nur die Randleiste mit der Verkündigung: Gottvater sendet den Hl. Geist über die Jungfrau und gleichzeitig mit diesem Segensstrahl kommt über den scheußlichen Teufel die Traufe; drüben klettern die nackten Engelchen am »Maienbusch« empor. Glückliche Zeiten, wo Christentum noch so groß, sicher und frei war, daß es neben dem Heiligsten auch das Humorvolle vertragen konnte!

Zuletzt soll man auch das Wichtigste nicht vergessen: Dürer war Künstler im vollsten Sinne des Wortes, nämlich schöpferisch, vorwärtsdrängend, um Probleme kämpfend, nach neuen Möglichkeiten ausschauend und sie ersehnend. Von Dürer, nicht von irgendeinem Modernen stammt das Wort: »Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht.« Allerdings die Schönheit muß der Künstler aus der Natur nehmen. »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur — wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Auf dem »Herausreißen« ruht der Nachdruck, auf dieses persönliche, immer neue Bemühen, das nicht nur durch ein Lernen und Überkommen ersetzt werden kann. Echt christlich bescheidet sich deshalb Dürer: »Es lebt auch kein Mensch auf Erden, der beschließlich sprechen möcht, wie die allerschönest Gestalt des Menschen möcht sein. Niemand weiß das denn Gott allein.« Aber das darf kein Faulheitskissen für den Künstler sein. »Dann die menschlich Natur hat noch nit also abgenommen, daß ein Ander nit auch etwas Besseres erfinden möge .... Dann es muß gar ein spröder Verstand sein, der ihme nit trauet auch etwas Weiters zu erfinden, sondern liegt allwegen auf der alten Bahn, folgt allein Anderen nach und untersteht sich nichten weiter nachzudenken.« So Dürer am Ende seines Lebens in den Vorreden zur »Messung« (1525) und »Proportion« (1528).

Was Dürer in seiner Zeit sich erkämpft, ist ein Höhepunkt deutschen Geistes, deutscher Ausdruckskraft, deutschen Formens und Fühlens. Wir werden nur seiner würdig, wenn wir aus denselben Tiefen des Volkstums, des Gottesglaubens und der schöpferischen Kraft unser Werk am heutigen Tag schaffen.

DIE SINNDEUTUNG IN DÜRERS MELENCOLIA

Von J. EV. KAPPEL

Vorbemerkung

Kaum ein Problem der deutschen Kunstgeschichte war bis in die allerletzte Zeit so vielfach und kontrastreich einer kritischen Untersuchung ausgesetzt wie die Meisterstichfolge Dürers vom Jahre 1513 und 1514. Vor kurzem noch urteilte Friedländer, daß über der Melencolia trotz aller Bemühung ein Schleier liegen bleibt, der ein wenig auch auf die beiden anderen Darstellungen fällt, da das Gefühl immer wieder irgendeine Verbindung anzuknüpfen sucht. Und Panofsky und Saxl, die, in zäher Arbeit das von Giehlow gesammelte Material ausbauend, neuerdings eine Überschau der Quellenkunde zur Melencoliafrage unter kulturhistorisch weitest gespannter Perspektive versuchten, erhoffen sich nicht eher eine restlose Klärung, als bis der Zufall ein Programmkonzept von der Hand Pirkheimers oder eines anderen Beraters zutage fördert.

So könnte es beinahe ein Wagnis dünken, an dieses Stoffgebiet abermals heranzutreten, das bis in die äußersten Tiefen durchfurcht erscheint und immer noch unerschlossene Gänge birgt. Doch die Zuversicht, daß in der vorliegenden Studie für jene Schaffensperiode des Nürnberger Meisters neue, nicht unbedeutsame Momente, Anregungen und Hinweise der kunsthistorischen Welt dargeboten werden, möge die Veröffentlichung rechtfertigen.

1. Vom Gegensatz bisheriger Forschung

Unter die letzten kritischen Untersuchungen der Melencolia fällt die eingehende Würdigung durch Endres in der »Christlichen Kunst«[1]), wo die vielumstrittene, thematische Deutung des Stiches nach einer verhältnismäßig kurzen Pause kunsthistorischer Kontroverse wieder aufgenommen worden war. Ob der Verfasser nicht der lockenden Versuchung Singers[2]) gefolgt ist, der in seiner Dürer-Bibliographie die Möglichkeit betonte, daß die inhaltliche Komposition des Blattes in allen Einzelheiten auf einer gedruckten Stelle oder auf mündlicher Unterhaltung mit einem gelehrten Freund fuße? Ob diese Hinneigung nicht bedenklicher Art war und im voraus die Zielrichtung in Frage stellte? Denn es kann nicht verhehlt werden, daß jene Abhandlung trotz des angestrengten Bemühens um die Erreichung eines möglichst einheitlich gedrängten Endergebnisses den Eindruck wesentlicher Befriedigung missen lassen will. Auch wenn man die späteren Ergänzungen, die der Grundlage der einmal errichteten Beweisführung als Hilfsstützen dienen sollten, überprüfend zu Rate zieht.

Dürers Melencolia (Kunstdrucktafel) und Hieronymus im Gehäuse (Abb. S. 199), die beiden Meisterblätter von 1514, ein künstlerischer Niederschlag der Spekulationsweise des Kardinals und Reformators Nikolaus von Cusa. Das ist der dominierende Leitgedanke der ziemlich umfangreichen Erörterungen bei Endres. Das Jahr 1514, in dem zu Paris eine zweite dreibändige Ausgabe von Cusas Werken durch Jakob Faber besorgt wurde, erscheint ihm als der feste Ausgangspunkt in seiner Hypothese. Der Nürnberger Meister habe, angeregt durch die dort erschienene Cusanische Edition, im gleichen Jahre die beiden großen Stiche zur Ausführung gebracht. Überschriften zu Cusas Werken, wie »Die Jagd nach der Weisheit«, »Das Kugelspiel«, »Der Friede des Glaubens«, ebenso die einleitenden Worte zur Theologie müßten unwillkürlich den Blick auf diese Quelle des Ideenkreises für die zwei Meisterschöpfungen lenken. Besonders jener im Dedikationsschreiben Fabers enthaltenen Unterscheidung einer doppelten Theologie, deren eine in friedlich stiller Forschung sich bis in unendlich geheimnisvolle Lichtsphären schwingt, während die andere auf den Flügeln der Vernunft die mittleren Lichthöhen bewohnt, legt Endres in der Gegenüberstellung der beiden Stiche eine besondere Wertung bei. Melencolia und Hieronymus im Gehäuse gelten ihm als der graphisch formulierte Ausdruck für die zweite und die erste Theologie, als Gegenstücke in bewußter Anlehnung an Cusas Spekulationen.

Ohne die Frage nach dem Wie und Warum möchte allerdings diese Basis der Deutung eine überraschend einfache Lösung zu garantieren scheinen. Allein die Hypothese

---

[1]) Die christl. Kunst, Jahrgang IX (1912/13), S. 33ff.; XV (1918/19), S. 129ff. — [2]) H. W. Singer, Dürer-Bibliographie. Straßburg 1903.

ist in vielen Einzelheiten auf schwankendem Boden errichtet und nicht ohne Grund schied die Kritik in zwei Lager[1]).

Vor allem die völlige Ausschaltung der Überschrift: Melencolia I, die im Anschluß an Passavant abermals vorgenommen wird. Schon Wölfflin hat jene Übersetzung der Zahl I als J, — in der Bedeutung: gehe, weiche Melancholie! — als kurios bezeichnet[2]). Sie klingt tatsächlich nicht minder fragwürdig wie eine neuere Version: Melencolia jacet, in dem Sinn: die Schwermut liegt am Boden[3]). Mit dem Tilgen des inhaltsreichen Titels, für dessen Anschrift wir dem Meister nur danken können, mußte folgerichtig der Wegzeiger fallen, der vor dem allzufreien Ausschwärmen nach der einen oder anderen Seite behütet hätte. Endres paktiert auch häufig mit Paul Weber, der die Darstellung der sieben freien und sieben mechanischen Künste aus dem Vielerlei des Stiches zu lesen sucht[4]). Jenes rätselhafte Beiwerk, das aus Cusas Gedankengängen mangels der Anhaltspunkte in den Schriften begreiflicherweise nicht völlig erklärt werden kann, wird nach Webers System einzuordnen gesucht. Durch dieses nachgiebige Händereichen zerfließt aber vor dem Stich der Eindruck der zentralen Bildidee, deren streng geformte Prägung das ganze übrige Lebenswerk Dürers auszeichnet. Hobel, Säge, Zange, Nägel, Hammer, Kohlenbecken bestimmt Endres lediglich als handwerksgebräuchliche Instrumente, hingegen das Lineal, die Kugel, den Mahlstein, den vieleckigen Block, die Leiter als Symbole für den kontinuierlichen Aufstieg des Menschengeistes zum absoluten Prinzip. Und zwar unter Bezugnahme auf Cusas Verwendung mathematischer Figuren, der Linie, der Kugel, des Kreises, des Polygons in seinen philosophisch-theologischen Deduktionen. Vollends die Annahme, daß in dem kreuzförmigen Rüstloch, das doch zum Zwecke der Verkeilung mitten im Mahlstein in dieser speziellen Art geformt zu werden pflegt, ein Hinweis auf Christus als Lebens- und Seligkeitsspender und ein Pendant zum kleinen Kreuzlein auf dem Tische des Hieronymusblattes zu erblicken sei, darf, abgesehen von der eigenartigen Auffassung in der Beurteilung der Künstlerphantasie, auf den vielfach nur zu fühlbar komplizierten Gang der Exegese des Stiches einen Schluß ziehen lassen.

Zahlreich sind die übrigen Deutungsversuche, die die Dürerforschung bis heute zeitigte. In vielfachen Varianten zweigen die kritischen Wege ab, je nach der jeweils vorgefaßten Einstellung zum Titelwort, hinter dem Wölfflin neuerdings vermutet, daß vielleicht eine doppelte Schilderung des melancholischen Komplexes dem Meister vorschwebte, indem eine Melencolia II der ersten folgen sollte[5]).

Dürer hat die Inschrift, jedenfalls von dem Plan der Schaffung eines Zyklus geleitet, ohne Zweifel mit der Absicht, dem Betrachter sogleich die gedankliche Sphäre des Inhaltes zu erschließen, auf die Kupferplatte gesetzt. In dem einen Wort Melencolia liegt denn auch das ganze Programm vorgezeichnet. Es umschreibt die Grenzpunkte der Interpretation des Stiches so bestimmt, wie die wenigen Zentimeter äußerlich das Plattenformat an den vier Rändern festlegen. Der Bildinhalt in seiner stückweisen Zusammensetzung aus den vielen Einzelerscheinungen erschöpft sich vollständig in dem Titelwort.

Man hat bei der Menge der Erklärungsweisen dieses wichtige Moment nicht selten übersehen, den Schlüssel, den der Meister reichte, beiseite gelegt und im Dunkel getastet. Daher auf den verschiedensten Linien so viele sich widersprechende Punkte des Forschungsprozesses. Wenn Paul Weber in der mächtigen geflügelten Gestalt die Schwermut, den Weltschmerz im modernen Sinne, inmitten des altüberkommenen Wissensgebietes der sieben freien und mechanischen Künste erblickt, sieht Zucker[6]) in ihr eine Parallelerscheinung antiker Musengestalten im Reich mathematischer Disziplinen, Wustmann[7]) ein gewaltiges Denkergemüt an der Grenze seiner Macht, Thausing[8]) die menschliche Vernunft verzweifelnd am Rande ihrer Kraft, Endres den Menschengeist im Streben nach Wahrheit und Glück, Warburg[9]) die Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen, Nagel[10]) die Architectura im philosophischen Sinne Reuchlins. Für Giehlow[11]) erscheint der Stich als eine Art hieroglyphisch gefaßter Urkunde, die nur in dem eingeweihten Kreise des Kaisers Maximilian verstanden werden konnte und im Anschluß an die Auffindung

[1]) Historisch-politische Blätter, Bd. 152, und Archiv für christliche Kunst, 1913 (Nr. 7). — [2]) H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1908, S. 226 ff. — [3]) Mitteilungen des Reichsbundes deutscher Technik, 1919 (Nr. 47). — [4]) Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung, Straßburg 1900. — [5]) Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, Leipzig, S. 175 ff. — [6]) Zucker, Alb. Dürer, Halle 1900. — [7]) R. Wustmann, Alb. Dürer, Leipzig 1906. — [8]) Thausing, Dürer, 1876. — [9]) Warburg, Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie, 1919/20. — [10]) F. A. Nagel, Der Kristall auf Dürers Melancholie, Nürnberg 1922. — [11]) K. Giehlow, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903 und 1904.



ALBRECHT DÜRER: ST. HIERONYMUS »IM GEHÄUS«. KUPFERSTICH 1514
PHOT. F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

einer alten Herkulesmünze und an ein Gutachten Peutingers entstanden war. Panofsky und Saxl[1]) deuten den stofflichen Kern des Themas als Verherrlichung saturnischer Meßkunst. Friedländer[2]) erblickt darin ein aus innerstem Erlebnis geborenes faustisches Bekenntnis des Meisters. Kuhn[3]) liest in ähnlicher Weise den pessimistischen Gedanken heraus, daß »aller gelehrter Krimskrams« dem tiefer Forschenden nichts nütze, wie auch Knackfuß[4]) gleichfalls die enge Begrenzung der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zum Ausdruck gebracht findet.

[1]) C. Panofsky und F. Saxl, Dürers Melencolia I, Leipzig 1923. — [2]) Friedländer, Alb. Dürer, Leipzig 1921. — [3]) Kuhn, Kunstgeschichte III, S. 702. — [4]) Knackfuß, Dürer, 1900.

Meinung und Gegenmeinung tauchen auf im Streit um die gültige Definition der Einzelobjekte. Es gibt Vertreter der Ansicht, daß die vielen Dinge sich lediglich auf kunstreiche Tätigkeiten, die in Dürers persönlichem Interessenkreise lagen, erstrecken und ihre Wahl nicht nach logischen, sondern nach künstlerischen Gesichtspunkten erfolgt sei. Man erblickt in jenem zwischen der Kugel und dem Tier eingeklemmten Gegenstand bald ein Weihrauchfaß, bald ein Tintenfaß oder einen Kreisel, in dem Hund das Tier Merkurs, das Zeichen der Milz, die Verkörperung der Jagd oder die Darstellung der Dialektik, im Mahlstein, den man unter Hinweis auf ein Paduaner Fresko auch als Schleifstein deutet, das Sinnbild des Ackerbaues oder des Kreises als Symbol der unendlichen Gottheit, im Knaben mit der Schreibtafel den Vertreter der Grammatica oder einen psychologischen Kontrast zur Gestalt im Vordergrund, in der Wage das Tierkreiszeichen, die bildliche Bedeutung des Handels, der Rhetorik oder der exakten Naturforschung. Man ereifert sich in der Frage, ob Dürer bei einer Darstellung der musikalischen Kunst nicht besser einen Glockenhammer statt des Stranges angebracht hätte und findet sich wieder fast einmütig versöhnt in der Auffassung, daß in dem mächtigen, kantigen Block nur die Kunst der Perspektive verstanden werden könne.

Eigenartige Gegensätze treten bei dem Vergleich solcher Forschungsresultate zutage. Was hier in schlichter Stofflichkeit als gewöhnliches Handwerkszeug gilt, erscheint dort als Umschreibung gesteigerter, abstrakter Begriffe. Und umgekehrt. Der Wille, zur Gewinnung eines synthetisch gefaßten Systems vorzudringen, kommt zwar allenthalben in entschiedener Form zur Geltung. Doch der Plan scheitert gewöhnlich an der Unmöglichkeit einer konsequenten Entzifferung der Einzelheiten. Es fehlt der einheitliche Zielpunkt. Und die Summe der auseinanderstrebenden Lösungsformen ergibt einen Aspekt von stark subjektiver Prägung.

2. Der thematische Aufbau des Stiches

Soll man an dem Glauben festhalten, daß der Meister, auch wenn ihm bei der Komposition einer seiner Nürnberger Freunde an die Hand ging, ein Werk schaffen wollte, über dessen geheimnisvollen Inhalt sich seine Zeitgenossen ebenso die Köpfe zerbrachen wie die Gelehrten unserer Tage? Daß er mit Absicht schon seiner Zeit ein schweres Bilderrätsel zur Lösung aufgeben wollte?

Dürer mußte mit dem Titelwort Melencolia das Verständnis für den Stich in den gebildeten Humanisten- und Ständekreisen voraussetzen. Dieses Wort, das wir heute vorherrschend unter dem Begriff schwermütiger Seelenstimmung kennen, hatte schon vor dem ausgehenden sechzehnten Jahrhundert im Anschluß an die alte aristotelische Auffassung eine Begriffserweiterung erhalten. Neben der früheren und frühesten schwankenden Bedeutung eines krankhaften, zur Untätigkeit und Unlust geneigten Zustandes des unedelsten Komplexes, gewann es auch die Bezeichnung für die Veranlagung zur »hochsinnigkeit« infolge der dem humor melancolicus zugeschriebenen Kraft. Giehlow, der um die historische Quellenforschung tiefbemühte Forscher, hat das Verdienst, auf Beziehungen Dürers zu Marsiglio Ficino, der im ersten Buch »Vom gesunden Leben« nach Art einer Sonderabhandlung das melancholische Wesen untersuchte, erstmals hingewiesen zu haben. Kapitelüberschriften lauten in jener bei Dürers Paten Koberger 1498 gedruckten Ausgabe: »wie die gelehrten und weisen seind verpfendt der melancoly«, »wie viel ursach seind, das die gelehrten und auch, die sich hoher Kunst und weisheit gebrauchen, werden mer, den andere, melancolyci«, »warum die melancolyci hochsinnig seind, und welche also seind oder nit.«

Man hat denn auch stets das scheinbar wirre Chaos der zerstreuten Geräte vielfach ausschließlich mit der mathematischen Kunst in Verbindung zu bringen gesucht. Das leichte Spiel mit dem Zirkel in der Rechten der sinnenden Gestalt mußte zu dieser Auffassung führen. Doch was soll dann der Mahlstein, das fransenbesetzte Tuch, Leiter, Kohlenbecken, Feuerzange, Hammer, Hobel, Säge, Zange für sich und im Zusammenhang mit den übrigen Objekten? Warum nicht der leiseste Hinweis auf das Gebiet der Mathematik durch Anbringung irgendwelcher geometrischer Figuren auf einer Tafel oder Papierrolle, etwa in der Art, wie in der Margarita Philosophica des Karthäuserpriors Gregorius Reisch Buchseite für Buchseite mit solchen Zeichnungen übersät ist? Denn es besteht begründete Ursache zur Aufwerfung der Frage, ob jener vieleckige Block und die Kugel im Vordergrund, die fast in allen Erklärungen des Stiches vor-



ALBRECHT DÜRER: MELANCHOLIA



herrschend für mathematische Fächer registriert werden, nicht auch eine andere, der Tendenz der Titelinschrift näherstehende Bedeutung haben können.

Wie der Stich heute vor uns liegt, stellt er ein für sich geschlossenes Werk dar, graphisch aufgebaut nach Art eines Programmstückes in der Musik. Und das einführende Programm lautet am kürzesten: Im Reich der Melencolia.

Innerhalb dieser Begrenzung liegen die Stützpunkte für das tiefere Verstehen der uns vorliegenden Schöpfung, die unverkennbar aus dem astrologischen und kosmologischen Ideenkomplex des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts und, im engeren Sinne, aus Dürers nächstem Schaffenskreis heraus entziffert werden kann.

Kurz vor der Entstehung des Stiches, im Jahre 1512, hatte Dürer in die astronomische und astrologische Wissenschaft, jene »wahrhaft uralte göttliche Kunst«, wie sie Pirkheimer einmal nennt[1]), Einblick erhalten. Mit dem kaiserlichen Historiograph Stabius und dem Astronom Heinfogel war er tätig an den Zeichnungen der beiden Horoskoptafeln und an den beiden Sternkarten, deren Holzschnitte 1515 erschienen[2]). Wenn man jene Schilderung seines Freundes Pirkheimer liest, in der Kaiser Maximilian als begeisterter Liebhaber der Sternkunde gepriesen wird, voll Strebens um das Wissen von der Natur, den Kräften und Eigenschaften der Gestirne und den bedeutungsvollen Vorgängen am Himmelsraum, dann mag man folgern, wie gerade den die Geheimnisse des Makrokosmos ergründenden Disziplinen in der Hof- und Humanistenwelt das regste Interesse entgegengebracht wurde. Das Horapollomanuskript in der Wiener Nationalbibliothek, das gegen siebzig Vorzeichnungen emblematischer Figurenbilder enthält, meist Kopien nach Originalen Dürers nebst einigen Handzeichnungen, kennzeichnet ebenfalls in höchst beachtenswerter Weise diese dem Mythus und Mysterium zugeneigte Geistesrichtung in der Umgebung Maximilians[3]). Für die Kenntnis der damals herrschenden astrophysikalischen Gedankengänge finden sich besonders in dem 1502 zu Nürnberg erschienenen Werk des Konrad Celtes: Quatuor libri amorum und in der zwei Jahre später gedruckten, bereits erwähnten Margarita Philosophica nicht zu unterschätzende Aufschlüsse. Gerade das vierte Buch der Quatuor libri amorum, für die bekanntlich Dürer selbst die beiden Holzschnitte mit der Darstellung der Philosophie und des vor dem Kaiser knieenden Humanisten fertigte, steht mit seinen, die Natur- und Länderkunde so vielseitig umfassenden Reflexionen in deutlicher Wechselbeziehung zu einem großen Teil des gedanklichen Aufbaues im Meisterstich.

Nicht zu übersehen ist, daß die Erscheinung eines aufflatternden Fabeltieres am Firmament mit Absicht zum Träger der Titelrolle verwendet wurde, da die Melencolia im Zusammenhang mit dem nächtlichen Sternenhimmel, vorwiegend aber unter dem vorwaltenden Einfluß des Planeten Saturn ihre Macht erhält und entfaltet[4]). Nach uralter Überlieferung war nämlich dem Saturn das melancholische, dem Jupiter das sanguinische, dem Mars oder der Sonne das cholerische und der Venus oder dem Mond das phlegmatische Temperament zugeteilt. Schon eine im 9. Jahrhundert verfaßte Schrift des Abû Mâšar, die seit dem 12. Jahrhundert in zwei lateinischen Übersetzungen vorlag, enthielt unter Zugrundelegung der astronomischen und kosmologischen Ideen der Antike eine Fülle mannigfaltigster Kombinationen zwischen den Planeten und Temperamenten[5]).

Eben dieser wichtige Faktor, daß unter den vier Temperamenten die Melencolia den irdischen Komplex umfaßt und dem Saturn die Herrschaft über die ganze irdische Masse, moles tota, wie es im siebten Buch der Margarita Philosophica heißt[6]), verfallen ist, bildet in den folgenden Ausführungen immer ein festes und sicheres Bindeglied. Die einzelnen, bisher oft so verschiedenartig gedeuteten Detailerscheinungen des Stiches, jene rätselhaften Gegenstände, die weithergeholte problematische Erklärungen zur Folge hatten, manche für den vollständigen Bildinhalt wesentliche Momente, die bisher übersehen wurden, bewegen sich in fast ausgesprochen direkter Linie in der Richtung des aufgezeigten Programms: Im Reich der Melencolia.

Woher klingt jedesmal jener tiefe Mollakkord, den man immer wieder beim Betrachten des Stiches zu hören glaubt? Man versuche einmal diese Mollstimmung etwas zu dämpfen und überdecke kurz die Augen des geflügelten Wesens. Dieser Blick ist tatsächlich ein

---

[1]) M. Goldast, Bilibaldi Pirkheimeri Opera, Francoforti 1610, S. 208. — [2]) J. Heller, Das Leben und die Werke A. Dürers, Leipzig 1831. — [3]) Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 32. — [4]) Cornelius Agrippa, occulta philosophia lib. I, cap. XXII. — [5]) Vgl. Panofsky und Saxl a. a. O. — [6]) lib. VII. Tractus primus de principiis Astronomiae.

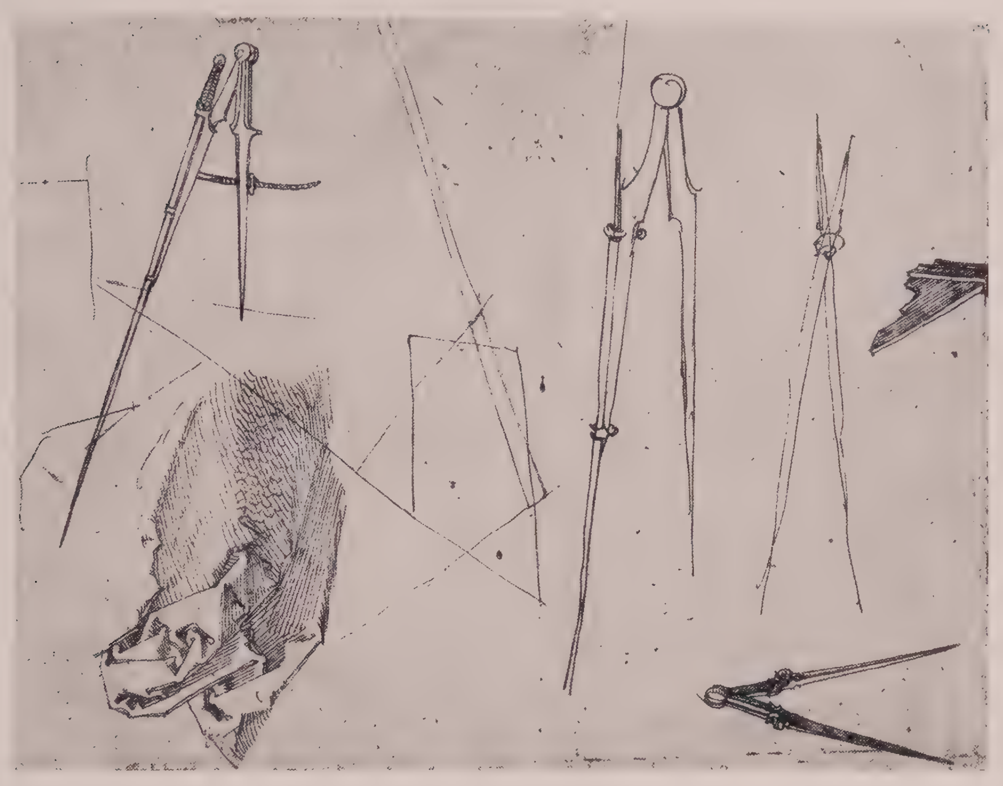
Merkwürdiges am ganzen Stich. Eine solche Stellung der Augen, die wohl große Ähnlichkeit mit dem weltfernen Schauen von Dürers Mutter in der prachtvollen Kohlezeichnung vom gleichen Jahre aufweist, hat den Meister früher nie gereizt. Graphisch zeigen sie eine ungewöhnliche Form und einen auffallend schmalen Kern im Verhältnis zur Durchbildung der übrigen Konstitution der mächtigen Figur. Von Interesse darf im Zusammenhang mit dieser eigenartigen Augenstellung der Hinweis auf den für die dritte Auflage des Nürnberger Gesetzbuches »Reformation der Stat Nüremberg« bestimmten Holzschnitt vom Jahre 1521 sein[1]), der von Thausing für eine Arbeit Dürers, von Retberg für eine Werkstättearbeit gehalten wird. (Abb. oben.) Dort befindet sich nämlich über dem Nürnberger Stadtwappen und dem Wappen des Kaisers, neben der geflügelten Gestalt der Justitia eine andere, kranzgeschmückt wie die Figur des Melencoliastiches, die mit der rechten Hand den Lederzugbeutel voll Münzen über die Wappen ausschüttet, während aus dem Herzen eine lodernde Flamme schlägt. Auch dort ein ähnlich gearteter Blick, der tief unter der Stirne geheimnisvoll herausdringt in starkem Gegensatz zum offenen, freien Auge der Gerechtigkeit.



ALBRECHT DÜRER: DIE WAPPEN VON NÜRNBERG
HOLZSCHNITT 1521

Es drängt daran anschließend die Frage nach der Charakteristik der Hauptgestalt des Stiches. Für die fesselnde Schärfe der Augenstellung und für den schweren massigen Bau gibt uns Dürer selbst in seinem schriftlichen Nachlaß Aufschluß[2]). »Man kann wohl ein Bild machen, dem der Saturnus oder die Venus zu den Augen herausscheint«, schreibt er einmal. Und wieder: »Also ist durch die Maass von aussen allerlei geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, luftig, wässrig oder irdischer Natur sind . . . sodann einer zu dir kummt und will von dir haben ein untreus saturninisch oder martialisch Bild, oder eins, das Venerem anzeigt, das lieblich holdselig soll sehen, so würdest du aus den vorgemelten Lehren, so du da geübt bist, leichtlich wissen, was Mass und Art du darzu brauchen sollst.« Dürer drückt uns in diesen nachgelassenen Aufzeichnungen gleichsam den Kommentar zum besseren Verständnis des Bildinhaltes in die Hand. Das machtgebietende, geflügelte Wesen ist die Verkörperung der unter Saturns, des Beherrschers des irdischen Elementes, Einfluß stehenden melancholischen Natur, »durch die Maass von aussen« im Sinn der altüberkommenen Auffassung vom irdischen Komplex dargestellt. »Unser complexion ist von erden weych«, heißt es auf einem früheren Kalenderbild[3]). Und in den livres d'heures gothiques[4]) wird der Melancholiker geschildert als »pesant et ord.« »Vorwärts senkend den Blick und den Grund mit dem Auge durchbohrend« kennzeichnet Agrippa von Nettesheim den unter Saturns Influenz stehenden Melancholiker[5]). Diese auch hier in die Ferne starrende Blickrichtung inmitten des von wirren Haarsträhnen umrahmten Hauptes, diese absichtlich so wuchtig gebildete Körpermasse, diese vollen, schwammig weichen Formen der Hände und Arme, der breiten Schultern

[1]) Klassiker der Kunst, IV. 340. — [2]) Lange u. Fuße, Dürers schriftl. Nachlaß, Halle 1893, S. 247, 291, 228. — [3]) Muther, Deutsche Buchillustration der Gotik und Frührenaissance, Tafel 34. — [4]) Traité d'Iconographie p. Barbier de Montault, Paris 1890, Bd. I. — [5]) G. F. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis, München 1925, S. 41. Der Verfasser verweist bei der Typisierung der Jünglingsgestalt in den »Drei Philosophen« auf die charakteristische Blickstellung in der Melencolia und zieht beide Figuren in enge Parallele.



ALBRECHT DÜRER: FEDERZEICHNUNG AUS DEM DRESDENER SKIZZENBUCH. TAFEL 134

und Hüften, der unter dem reichen Faltenwurf ruhenden Füße müssen darauf hindeuten, daß es sich nicht um die bloße Darstellung einer Muse oder der schwermutsvollen menschlichen Seele handeln kann. Es ist die charakteristische Zeichnung der Leibesbeschaffenheit der unter Saturns Gewalt gebannten, melancholisch veranlagten Natur.

Erdgebildet ist zwar der ganze Bau dieses Wesens, dem aber doch nach der Auffassung zu Dürers Zeit die spezielle Gabe der Hochsinnigkeit vermöge der dem irdischen Element innewohnenden Konzentrationskraft verliehen ist. Als Attribut dieser Auszeichnung hält die über dem geschlossenen Buch ruhende Hand der Gestalt wie ein Zepter den geöffneten Zirkel, dessen Vorzeichnung neben dem Richtscheit und anderen Formversuchen das Dresdener Skizzenbuch birgt, jenes Instrument, das auf ihr ureigenstes Wissensgebiet hinweist (Abb. oben). Es ist ein weiter Bezirk im Weltenraum, den sie fast königlich beherrscht, das Reich der Baukunst, die hauptsächlich in der Abteilung des Tiefbauwesens als besonderes Geschenk des Saturn galt. Im siebten Buch der Margarita Philosophica, wo den übrigen Planeten die verschiedenen calores und humores und ihre Regionen im Universum zugeteilt werden, ist dem Saturn der ganze Erdgrund in Tiefe und Weite mit seinen Schätzen und Kräften zugewiesen. Die Arbeiten an und unter dem irdischen Kern fallen unter seine Machtsphäre, und innerhalb der Grenzen seiner Herrschaft regiert auch die Melencolia.

An ihrer linken Seite gleitet ein Riemen mit einem Schlüsselbund und einem zur Aufnahme von Gold, Silber und Kupfer dreiteilig geformten Lederbeutel[1]) den Falten des reichen Gewandes entlang zu Boden. Paul Weber denkt an Symbole für die Kaufmannschaft, Endres glaubt, der Münzbeutel habe keinen geringeren Zweck, als die Bedeutung des denkenden Menschengeistes in seinem Verhältnis zu Gott zu illustrieren. Dürer hat uns aber auf einem Skizzenblatt im Britischen Museum ihren Zweck selbst enthüllt: der Beutel bedeute Reichtum, die Schlüssel Gewalt. Wölfflin faßt es so, als ob beides nichts gegen die Melancholie helfen könne[2]). Allein, soll man zweckbestimmend negierend ergänzen, wenn sich der Meister so positiv äußert? Es liegt ja nur

[1]) Nach Angabe des Direktors des Staatl. Münzkabinetts, Dr. Habich. — [2]) a. a. O.

eine berechtigte Entlohnung der mühevollen Geistes- und Händearbeit in diesen zwei Insignien.

Um das Haupt mit den tiefsinnenden Zügen ist ein Kranz gewunden. Kein Lorbeerkranz, wie ihn etwa der Chor der Genien und Musen im holzgeschnittenen Triumph des Kaisers zu tragen pflegt, auch kein Kranz aus Milzkraut, wie Heller meint, oder aus den Blättern des bittersüßen Nachtschattens, als Symbol der die Einsamkeit aufsuchenden Schwermut, wie Paul Weber glaubt. Es scheint auch kein Eppichkranz zu sein, der, wie Bühler urteilt, im Altertum zur Dämpfung des Übermuts in die Siegerkränze miteingeflochten wurde und hier als Zeichen der Trauer um die ihrem Verfall entgegeneilende Gotik gelten sollte[1]). Wenn man nämlich genau sieht, wird man gewahr, daß zweierlei Blattarten verwendet sind, eine breitere, die von einer schmäleren, langstengeligen mehrfach durchflochten ist. Der Kranz ist sehr wahrscheinlich ein Gewinde aus Mauerrauten, und zwar aus den breitblätterigen weißen und den roten Mauerrauten, dem Andiantum album und rubrum. Diese Pflanzenart kann nämlich in ungezwungene Beziehung zum jeweiligen Stand des melancholischen Komplexbefundes gesetzt werden, wie das alte Kräuterbuch des Frankfurter Arztes Adamus Lonicerus ausführlich berichtet[2]). Dürer hat nicht ohne Grund einen Mauerrautenkranz der an der hohen Turmmauer in einsamer Untätigkeit sitzenden Figur beigegeben, da gerade dieser Pflanze, die im Winter grünt, eine erstaunliche »Krafft und Würkung« beim Überhandnehmen des krankhaften Zustandes eigen ist. Nach Lonicerus erweicht sie die Milz, treibt die überschüssige »Melancholey« hinweg, zieht aus den Menschen die böse Galle, reinigt das Blut, gibt bessere Gesichtsfarbe und sanften Atem, lauter Momente, die auf Krankheitserscheinungen und die Temperierung des irdischen Komplexes, um dessen eingehende Charakteristik es dem Meister zu tun war, Bezug nehmen. Er hat hier eben nur bildmäßig dargestellt, was früher schon von Ficino und später im einführenden Prolog zu den Quatuor libri amorum in Versen bei dem Thema »Melencolia« über die Temperierung der Schwarzgalligkeit ausgesprochen wird[3]).

In dem systematischen Bestreben, für die erste der mechanischen Künste, die Weberei, Merkmale auf dem Stich zu finden, weist Paul Weber auf die reiche Gewandung der bekränzten Gestalt. Allein, mit der Hülle, die die Verkörperung der Melencolia trägt, muß es eine ihrem Wesen weitaus näherliegende Beziehung haben. Man hat noch nie der Motivierung dieses besonderen Momentes Beachtung geschenkt. Was soll aber doch die so auffällig vortretende Kleidung, besonders das dichtwollene, stofflich absichtlich so bestimmt betonte Obergewand, das Brust und Arme wärmend schützt und außerdem noch mit einem den Hals und die Schulter umschließenden Kragen versehen ist, während das weite Unterkleid bis tief hinunter die beiden Füße bedeckt? Man fühlt hier eine bewußte Vermeidung der Aufzeigung entblößter Teile, da doch im übrigen Holzschnitt- und Kupferstichwerk stets die geflügelten Genien hoch- und leichtgeschürzt erscheinen. Was soll gar jenes kleine Tuch, das über den Rücken gebreitet liegt, ohne Zugehörigkeit zu der geschlossenen Obergewandung? Und wie merkwürdig ist bei dem kräftigen Arm, der sich auf das linke Knie stemmt, nahezu über den ganzen Handrücken der gestülpte wollene Ärmel gezogen, wie es geschieht, wenn einem die schneidende Kälte zusetzt! Und wie sich der Oberkörper förmlich zusammenkrampft hinter den schirmenden Flügeln!

Es ist die kalte, winterliche Zeit des Jahres, wo vom Meeresgestade der Frost gegen das Küstenland zieht. Dürer hat mit dem so einfachen Mittel der stofflichen Gewandbehandlung die Beziehung der Melencolia zu jener Jahreszeit angedeutet, die speziell ihr unter den vier Jahresabschnitten zukommt, dem Winter, und zu jener Wind- und Himmelsrichtung, die dem melancholischen Wesen zufällt, dem rauhen Norden[4]). War übrigens der Gedanke solcher Zuteilungen dem Meister neu? Auf dem erwähnten Holzschnitt der Philosophie in den Quatuor libri amorum[5]), der zwölf Jahre vor dem Meisterstich entstand, finden sich an den vier Ecken die vier Himmelsrichtungen und Winde in Korrespondenz mit den jeweiligen Elementen und Temperamenten dargestellt mit den Inschriften: Eurus, Ignis, Colericus—Zephir, Aer, Sanguineus—Auster, Aqua, Flegmaticus—Boreas, Terra, Melancolicus (Abb. S. 205). Bei dem letzteren Bildteil ist ein mächtiger

[1]) Vgl. »Die Einkehr«, 6. Jahrg., Nr. 64. — [2]) Adamus Lonicerus, Kräuterbuch, Frankfurt, S. 457, 458. — [3]) .... cura, ne atra bile caput fumigerum laboret. — [4]) Traité d'Iconographie a. a. O., S. 116. — [5]) Klassiker der Kunst, IV, 182.

Eichlaubkranz sichtbar, von dem die langen Eiszapfen gegen den fauchenden Windgott Boreas herabhängen.

Was hier noch doktrinär und rubrikenmäßig wirkt, hat Dürer nach einem Jahrzehnt mit künstlerischer Freiheit in seinem Meisterstich gestaltet. Er schildert die winterliche Stimmung unmittelbar in ihrem Einfluß auf das geflügelte melancholische Wesen. Dessen Beherrscher Saturn, der von Natur aus eisig und stürmisch ist, macht, wie die Jatromathematika des Hermes lehren, den Melancholiker träge und schwer beweglich an den Gliedern und am ganzen Körper infolge Schüttelfrostes und rheumatischer Beschwerden. Schwache Stimme, schweres Erwachen, Ängstlichkeit, langsamer Puls kennzeichnen das krankhafte Stadium des Saturnmenschen, der sich fröstelnd in warme Kleider hüllt, das Licht scheut, kurz atmet und oft aufstöhnt [1]).



ALBRECHT DÜRER: DIE PHILOSOPHIE
HOLZSCHNITT 1502

Die der Melencolia nach dem astralen Glauben zugeteilte nördliche Himmelsrichtung wird durch den Ausblick auf die weite, vom Lichthof der Haloerscheinung überwölbte Meeresfläche mit dem vereisten Bergmassiv am äußersten Horizont charakterisiert. Gerade die Haloerscheinung, von der es in der Margarita Philosophica heißt, daß sie einen um den Mond oder um ein anderes Gestirn gelagerten Lichtkreis bilde [2]), tritt hauptsächlich in dem kalten Ländergebiet des Nordens auf [3]). Diese unheimliche Ruhe des Meeres! Schiffe liegen vor dem Hafen der Stadt, aber die Segel sind eingezogen, die leeren Masten starren frei in die Luft. Zweifellos schwebte dem Meister das Bild des nördlichen Eismeeres vor, das als mare glaciale auf dem primitiven, landkartenartig gezeichneten Holzschnitt vor dem vierten Buch der erwähnten Quatuor libri amorum eingetragen ist.

Es ist Nacht, jener Zeitabschnitt, der unter den vier Gezeiten wiederum der Melencolia zufällt, und der Himmel zeigt noch weitere zwei Erscheinungen, die Wölfflin nicht minder seltsam und schwer bestimmbar findet.

Hoch über der Meeresbucht taucht ein Flattertier auf, das man bis jetzt immer als Fledermaus zu deuten gewohnt war und dem in fast ähnlicher Weise wie dem Löwen und dem Hirsch auf der Ehrenpforte Maximilians hier die Rolle des Titelträgers zukommt. Endres hat tiefsinnige Betrachtungen an diesen »Vogel der Dämmerung«, wie ihn Wölfflin nennt, geknüpft und seiner Verwunderung Ausdruck gegeben, daß dieses Nachttier bis jetzt noch zu keiner intensiveren philosophischen Äußerung Anlaß war. Auch neuerdings ziehen Panofsky und Saxl die im nächtlichen Dunkel weltabgeschieden zwischen Trübsinn und Denken wachende Frau und das in der Dämmerstunde scheuen Fluges aufflatternde Tier in engere Parallele. Allein, wollte der Meister mit diesem Wesen, das, motivlich distanziert, an den fliegenden Dämon in der großen Passion erinnert, überhaupt eine Fledermaus darstellen? Dieser eigenartige Bau des Kopfes mit den rückwärtsspringenden Stirnknochen, dem offenen Rachen und den zurückgesetzten spitzen Ohren dürfte doch eher an einen fliegenden Hund, etwa aus der Gattung der Pteropina, erinnern, wenn nicht die merkwürdige Zeichnung der beiden flügelartigen Enden, besonders aber der langgeringelte Schwanz den Eindruck eines Basilisken oder drachenartigen Wesens erweckte. Ein fliegender Drache! Im achten Kapitel des neunten Buches der Margarita Philosophica,

---

[1]) Vgl. Sterne und Sternbilder im Glauben des Altertums und der Neuzeit von W. Gundel. Bonn 1922, S. 299. — [2]) lib. IX, cap. 22. — [3]) Vgl. H. Krämer, Weltall und Menschheit, Bd. I, 390, 446.



ALBRECHT DÜRER: ZWEI STUDIEN EINES KINDERKOPFES
FEDERZEICHNUNGEN 1514

das von den feurigen Himmelserscheinungen handelt[1]), findet sich nun tatsächlich überraschenderweise die ungefähr gleich große Umrißzeichnung eines geflügelten Drachen in der Seitenansicht. Der begleitende Text weist darauf hin, daß feurige Erscheinungen in der Form des fliegenden Drachen vom Firmament und den Sternen ausgehen beim Eintritt der heftigen Kälte. Also auch hier wieder der verstärkte Hinweis auf den winterlichen Jahresabschnitt, der allein der Melencolia zufällt, wo die Erstarrung die Glieder lähmt und der Frost die Erde umgürtet.

Und jenes Gestirn, das kometartig aufblitzend seinen Glanz über Meer und Erde wirft? Ist es ein beliebiger Himmelskörper, der lediglich zur illustrativen Ausschmükkung dient? Gerade hier, im unmittelbaren Zusammenhang mit der planetarischen Influenz auf den melancholischen Komplex scheint Dürer ein ganz bestimmtes Sternbild vorgeschwebt zu haben. Was hindert, in diesem Himmelszeichen eben den Planet der Melencolia, den Saturn zu erkennen, der, in seinem sideralen Stand am weitesten der Sonne entrückt, die Wintermitte beherrscht und aus dessen peripherischer Lichtsphäre die magischen Kräfte auf den Kosmos ausströmen?[2])

Auf dem Mahlstein, der an der Turmwand lehnt, sitzt ein geflügelter Knabe. Man könnte an dem reichlockigen Köpfchen des Kleinen mit seinem gebauschten Gewand und den gefältelten Ärmeln den unzertrennlichen Begleiter der Venus erkennen (Abb. S. 206). Wölfflin erblickt einen psychologischen Kontrast zur Untätigkeit des grübelnden Wesens im emsigen Schreiben des Putto. Paul Weber nimmt ihn für die Darstellung der Grammatica, der ersten und notwendigsten freien Kunst, in Anspruch. Tatsächlich ist eine Charakterisierung der Grammatica durch die begleitende Beigabe eines Kindes während des ganzen Mittelalters erfolgt, wenn auch nicht regelmäßig. Beispielsweise fehlt der Knabe auf einer

[1]) lib. IX, cap. 8 de generatione impressionum ignitarum. — [2]) Nach dem System des Astrologen Julian liegt Saturn, der von Natur aus eisartig und windig ist, in einer sehr kalten und schwer beweglichen Luftzone. (Vgl. Gundel a. a. O., S. 133.)

Holzreliefdarstellung im Louvre aus der Zeit der deutschen Frührenaissance[1]). Es bleibt übrigens die Frage offen, ob der Kleine in Dürers Stich überhaupt schreibtätig ist, ob die Äuglein tatsächlich auf die Tafel gerichtet sind oder nicht vielmehr unter der Stirne darüber hinausblicken. Besonders am rechten Auge scheint die Pupille deutlich erkennbar. Merkwürdigerweise läßt auch Dürer in der Vorzeichnung bei der zweiten Kopfstudie die Augenlider etwas aufgeschlagen. Diese Augen des Kleinen würden dann das graphische Seitenstück zur Blickrichtung der bekränzten Vordergrundgestalt bilden, und der Bildgedanke wäre nicht Kontrast, sondern verstärkte Betonung. Eine Ruhepause, ein starrer Moment des Nachsinnens, während die Fingerchen den Griffel krampfartig umfassen.

Die Darstellung des Kindes ist keine beliebig gewählte. Sie ist der bezeichnende Ausdruck jenes Lebensalters, das unter den vier Lebensstufen seit alters mit der Melencolia in engsten Zusammenhang gesetzt wurde. Wie dem phlegmatischen, dem cholerischen, dem sanguinischen Wesen jeweils das Greisenalter, das Mannes- und Jünglingsalter zukamen, so pflegte mit dem melancholischen das Kindesalter in Verbindung gebracht zu werden[2]). Nicht umsonst nimmt der Kleine auch eine räumlich so auffallend zentrale Stellung im Reich der Melencolia ein. Und wie hat der Meister wieder absichtlich, dem Zustande des melancholischen Komplexes entsprechend, die dickmolligen Ärmchen und die Füßchen so rundlich weich gebildet! Und der rechte Ärmel, wie weit ist er zum Schutz der Hand, die den Griffel umklammert, vorgezogen, der Rücken gegen die Mauerseite hin wieder mit einem wärmenden Schultertuch bedeckt, über den Mahlstein noch die wollene Decke doppelt gebreitet! Es ist ja kalt und winterlich. Lauter unscheinbare, zur Gestalt im Vordergrund parallel laufende Einzelmotive.

Ein kurzhaariger Hund liegt frierend zusammengekauert am Boden. Man hat in ihn vielerlei hineingedeutet. Giehlow faßt ihn auf als die hieroglyphische Bedeutung der Milz, Weber als Repräsentant der Jagd, andere als ein Symbol der Dialektik oder als planetarisches Zeichen. Der vergleichende Gedanke, daß der sinnende melancholische Geist hochgespannten Plänen nachjage, wie der Hund tollen Laufes seinem Ziel, liegt sehr nahe. Gerade auf das Durchirren, Durchstreifen des spekulativ veranlagten Geistes findet sich beispielsweise in dem Begleittext des späteren melancholischen Temperamentbildes von Virgil Solis ein Hinweis. Man sprach im Mittelalter sogar von der facies melencolica, dem melancholischen Gesichtsausdruck des Jagdhundes. So wäre auch die Auffassung Panofskys und Saxls begründet, die das Tier an der psychischen Stimmung der Hauptgestalt partizipieren lassen. Aber die eigenartige Charakteristik dieses Hundes, der fröstelnd und müde seinen ausgemergelten Körper zusammenwindet? Sollte diese Übermüdung krankhafter Natur sein? Wir wissen nämlich, daß die Wut und die Raserei, die häufigen Krankheitsfälle dieses Tieres, unter dem Einfluß Saturns stehen. Jedenfalls wird sich die Bestimmung des Hundes zu Füßen des in die Ferne starrenden Wesens nicht in der Eigenschaft eines treuen Wächters und Begleiters wie im Ritterstich von 1513 erschöpfen. Jene engere, die Eigenart des Saturn und der melancholischen Natur näher umgrenzende Beziehung bleibt bestehen.

Um den Zentralpunkt gruppiert sich die Menge jener vielen Gegenstände, deren Erklärung bisher immer eine heikle und doch verführerische Sache war. Meinungen wurden laut, die ob ihres Synkretismus so widerspruchsvoll und seltsam klingen, wie kaum in einem anderen heißen wissenschaftlichen Streit. Und Paul Weber, der doch selbst das System der sieben freien und mechanischen Künste dem Aufbau des Stiches unterlegen will, hat zweifellos recht mit der Behauptung, daß man dem Nürnberger Meister zuviel Gelehrsamkeit aufpackte und nun gar nicht mehr den Mut finde, an Einfaches und Naheliegendes zu denken.

Auf das »Dissolute« der Komposition weist besonders Wölfflin hin, dem der Aufbau des Ganzen wie ein Spiegel der zwiespältigen geistigen Verfassung erscheint[3]). Dieser Eindruck einer beabsichtigten Disharmonie wird immer vorwaltend bleiben, wenn auch Dürer in der Verteilung der Einzelobjekte so ganz ohne kompositionellen Zusammenhang nicht vorgegangen ist.

Saturn ist es, der die Stunde regiert. Die Uhr zeigt genau den Eintritt der ersten Stunde an, die speziell ihm, dem Beherrscher der Melencolia, gehört[4]). Hat Dürer viel-

[1]) Hirth, Formenschatz 1900, Nr. 125. — [2]) Traité d'Iconographie a. a. O. — [3]) a. a. O. — [4]) Traité d'Iconographie a. a. O., wo auf das 1502 zu Venedig gedruckte »Principium Sapientiae« von P. d'Albano verwiesen ist.

leicht deshalb mit ganz fühlbarer Absicht auf das halbkreisförmige Stundenblatt deutlich die Zeiteinteilung gesetzt und den Zeiger dorthin gerückt? Auch die Sanduhr des Todes im Stich von 1513 weist einen Zeitmesser auf (Abb. S. 209). Aber die Stundenzahl ist verschwommen angegeben und auf der Uhr im Hieronymusblatt von 1514 fehlt die Ziffereinteilung völlig. Unauffällige Momente, die bisher unbeachtet blieben. Warum also dieses Objekt als Symbol der Astronomie deuten wollen, wenn sich ohnehin ungezwungener sein primärer Zweck erklären läßt?

Und das Glöcklein über dem magischen Zahlenquadrat? Es geschieht der Erfindungsgabe des Meisters, dessen abwechslungsreicher Darstellungsweise jubilierender und musizierender Puttenreigen man allenthalben im graphischen Werk begegnet, entschieden Abbruch, wenn man diese Glocke am hölzernen Balken als Zeichen der Musik auslegen will. Ein ärmliches Glöcklein am einfachen Strang, das Toten- und Armsünderglöcklein läutet herein in die melancholische Stimmung. Die letzte Stunde, Trauer und Tod ist ja wieder dem Saturn unterstellt. Ein anderer Hinweis mag außerdem noch Beachtung finden, und zwar in der Kombination mit dem magischen Quadrat, das unterhalb der Glocke in die Mauer versenkt ist. Es gab im Mittelalter neben den geweihten Glocken auch ungeweihte, die dem geheimen Verkehr mit der Zauber- und Dämonenwelt dienten. So wird von Paracelsus berichtet, daß er sich bei einer günstigen Planetenkonstellation aus sieben Metallen eine Glocke goß, die derart geheimnisvolle Kraft besaß, daß ihr Ton alle Geister der Metalle zur Erscheinung zwingen konnte[1]).

Die mattglänzende Metallplatte in der Turmwand will Wustmann mit dem Tod der Mutter Dürers, der im Jahre der Entstehung des Stiches erfolgte, in Verbindung bringen. Solche magische Quadrate kommen aber schon in der Dämonologie der Araber vor und finden sich in Zusammenhang mit dem planetarischen System während des frühen und späten Mittelalters. Als Jupiterquadrat, mensula Jovis genannt, besaß es altem Sternglauben zufolge die Kraft der Blutzuflußförderung und verhütete das Überhandnehmen des mit Saturn verbundenen schwarzgalligen Temperamentes[2]). So bildet es eine naheliegende Parallele zum heilbringenden Rautenblätterkranz und wird in Verbindung mit der am äußersten Bildrand halb sichtbaren Purgierspritze, deren Gebrauch schon Marsiglio Ficino dem Melancholiker empfiehlt, auf die gleiche Linie der die Schwarzgalligkeit mäßigenden Gegenmittel zu setzen sein, wie auch Panofsky und Saxl mit Recht hervorheben[3]).

Hoch oben auf der steinernen Plattform eines breiten Galerieumganges hat sich das melancholische Wesen niedergelassen. Wie diese Ebene in ihrer Tiefenausdehnung die Hälfte des Stiches beansprucht, schneidet die äußere Turmkante den Raum genau in der Mitte. Für Luft und Wasser bleibt nur ein schmaler Streifen. Alles andere Stein und wieder Stein. Hätte der Meister ganz ohne Absicht den Situationsplan so angelegt und die Komposition zufällig darnach ausgebaut? Die irdische Masse, Fülle aus Erde und Stein, gehört ja vornehmlich unter das saturninische Walten der Melencolia. Und Dürer reiht, vor diesen Turmbau gelagert, Merkmal an Merkmal, die seiner Zeit die tiefere Beziehung des melancholischen Wesens gerade zu dem ihm ureigensten Element versinnbildlichen sollten.

Zwischen einem Kohlenbecken und einem eisenummantelten Hammer ruht ein massiger Block. Man hat bis jetzt fast immer versucht, diesen Rhomboeder, den schon Sandrart in seiner deutschen Akademie wegen der »nach der Perspektiv-Kunst wol eingerichteten Form« anstaunt, lediglich als mathematisch-stereometrischen Körper hinzunehmen. Endres deutet ihn im Zusammenhang mit Cusas Spekulationsweise als ein Objekt, dem nur die Aufgabe zukomme, eine Mehrzahl von Vielecken zu veranschaulichen. Nagel erklärt ihn als Kristall, repräsentierend »einen irdischen, ideellen Baustein, begabt mit allen philosophischen Wertigkeiten des mentalen Bauens, der mentalen Architektur«. Paul Weber rühmt dieses augenfällige Gebilde als ein Meisterwerk perspektivischer Darstellung, wie auch Wölfflin, Panofsky und Saxl besonders das geometrische Problem, das in dem kantigen Vieleck zu stecken scheine, betonen. Hartlaub vermutet in diesem noch zur Regelmäßigkeit zu behauenden Block ein Einzelsymbol, ähnlich dem »rauhen Stein« der Freimaurerei, als Lehrbild der moralischen Arbeitsaufgabe am eigenen Selbst[4]). So ist die

---

[1]) W. Menzel, Symbolik (I, 343), Regensburg, 1854. — [2]) Frz. Boll, Sternglaube und Sterndeutung, Leipzig 1918, 46ff. — [3]) a. a. O. — [4]) a. a. O., S. 78.



ALBRECHT DÜRER: RITTER, TOD UND TEUFEL. KUPFERSTICH 1513
PHOT. F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

begriffliche Bestimmung dieses Gegenstandes immer eine schwankende geblieben und mit den Definitionen wechselten auch die einzelnen Erwägungen.

Ohne Zweifel hatte Dürer mit der perspektivisch kühn eingefügten Aufnahme dieses Rhomboeders in den Stich ein seine Zeitgenossen überraschendes Objekt gebracht. Allein, wäre in seiner Absicht nur der Hinweis auf die Lösung mathematischer Konstruktionen oder auf ein Sinnbild der darstellenden Geometrie gelegen gewesen? Etwa im zeitgeschichtlichen Zusammenhang mit damals gepflegten Studien, wie sie der Nürnberger Kleriker Werner, ein Freund der Astronomie und Mathematik, betrieb, der sich mit einer Bearbeitung der elf aus dem Altertum überkommenen Lösungen des Problems über die Verdoppelung des Würfels befaßte und eine Reihe stereometrischer Aufgaben behandelte?[1])

[1]) C. J. Gerhardt, Geschichte der Mathematik, München 1877, S. 23.

Dürer selbst hat uns einen Fingerzeig gegeben. Wenn wir ihn fragten nach dem Stoff dieses Blockes, nach dem Zweck der örtlichen Einfügung und nach seiner Bedeutung, würde er auf die hellschimmernden Flecken weisen, die nach Art metallischer Adern mitten aus der Oberfläche des Rhomboeders entgegenleuchten, auf den Eisenhammer, der wie zum Schlag bereit liegt, und auf den Schmelztiegel im flackernden Kohlenfeuer. Vielleicht darf diese neue Auffassung, daß es sich bei dem mächtigen zwölfeckigen Körper um die Darstellung eines, als Symbol der unermeßlichen Metallschätze der Erde stark vergrößerten Erzgesteines handelt, in ihrer Einfachheit und Klarheit gerade für die Inhaltsrichtung des Stiches die nächstliegende sein. Saturn ist es ja, der über die verborgenen Schätze im Erdengrund herrscht[1]) und sie dem ruhelos in die Tiefe dringenden melancholischen Geist offenbart[2]). So erklärt sich dann ungekünstelt auch die nicht willkürliche Unterbringung des Rhomboeders in der Nähe der Leiter, zwischen dem Schmelzgefäß im Kohlenbecken, der Feuerzange, dem eisernen Hammer und die mit ganz bewußter Absicht metallisch glänzend behandelte, eingesprengte Oberflächenzeichnung der Seitenwände. Auf dem Titelblatt zum »Kunstbüchlein gerechten, gründlichen Gebrauchs aller kunstbaren Werkleut«, das im Jahre 1535 zu Frankfurt am Main erschien, sind in ähnlicher Weise wie in Dürers Stich Schmelztiegel, Kohlenbecken, Hammer und Feuerhaken abgebildet. Der Begleittext ist gewidmet der »Ertzarbeit in und ausserhalb Feuers, auf alchimistischen und natürlichen Grund, nemlich Härten, Weichen, Schmelzen, Scheyden, Löten, Etzen etc.«.

Es wird nicht ohne Interesse sein, ergänzend anzuführen, daß gerade der Roteisenstein, eines der wichtigsten, besonders in Alterzberg in Sachsen vorkommenden oxydischen Erze, die durch Erhitzen mit Kohle zu reinem Metall reduziert werden, in der Form des spitzen und abgeplatteten Rautenflächners vorkommt und daß jener vielgedeutete, mathematische Körper des Dürerstiches ebenfalls ein abgestumpfter Rautenflächner ist[3]). Auch der Saphir, unter den Edelsteinen dem Saturn zugeteilt, besitzt interessanterweise die gleiche rhomboedrische Gestalt. In der Margarita Philosophica[4]) wird, wie später auf den Bilderbögen des Jost Amman, besonders jener ungeheuere Wertinhalt der Erde gepriesen, dessen Entstehen nach der älteren Auffassung auf den Einfluß der Sterne zurückzuführen sei, die eine starke Bildungs- und Formungskraft auf Metalle und Mineralien ausübten.

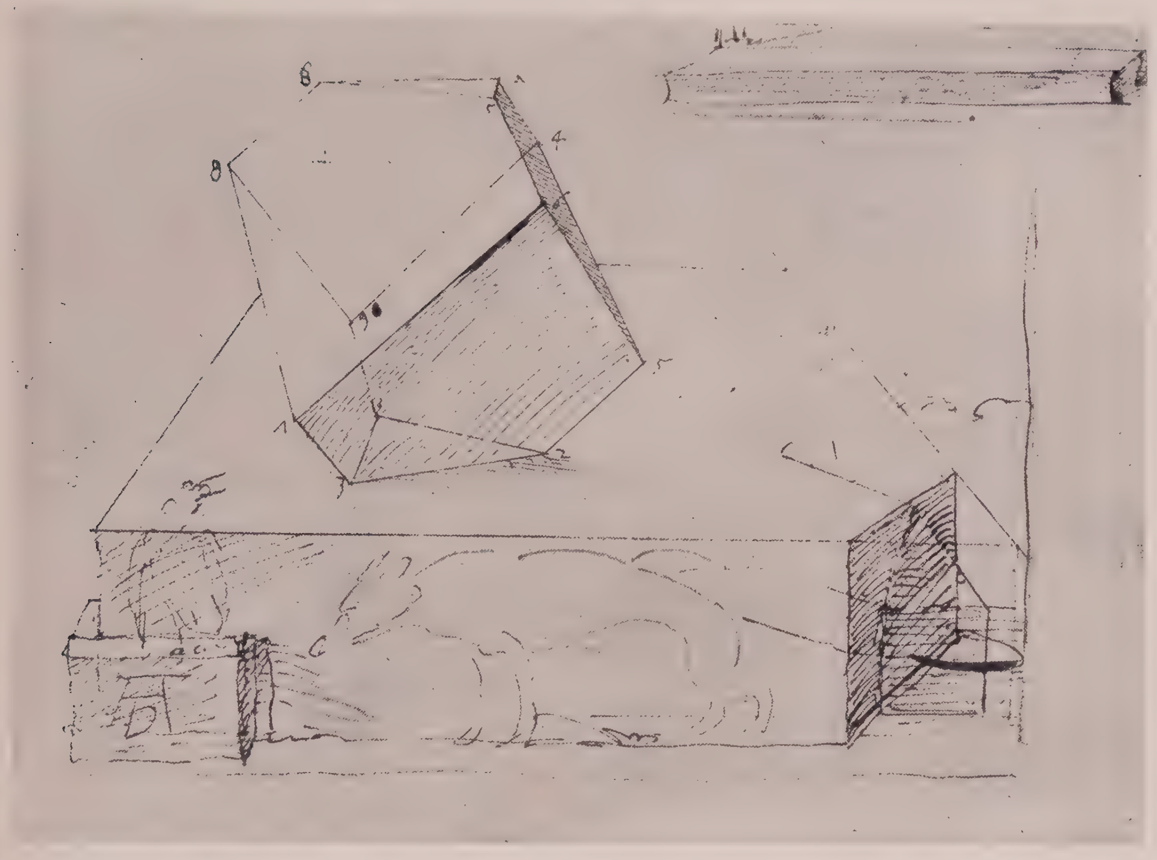
Ob in diesem Zusammenhange nicht auch jene Schüsselwage an der Turmwand, die in dieser Form häufig in Holzschnittdarstellungen von Münzstätten des Mittelalters, auch auf einem Münzprägebild im »Weisskunig« des Kaisers Maximilian zu sehen ist und der bei den Deutungsversuchen meistens eine symbolische oder astrologische Rolle zugewiesen wird, gerade hier zur näheren Charakterisierung des wertvollen Erdkörpers von Dürer angebracht wurde? Galt doch Saturn schon in der Antike als der Erfinder des Münzgeldes und als oberster Schatzmeister unter den Planetengöttern[5]). Ein kausaler Zusammenhang verbindet ungezwungen die beiden Objekte, Wage und Eisenerz.

Die Vorzeichnung des Rhomboeders im Gegensinn liegt im Dresdener Skizzenbuch vor. Eine der ganz wenigen Vorarbeiten, die uns unmittelbar aus der Entstehungszeit des Meisterstiches glücklicherweise erhalten blieben (Abb. S. 211). Beachtenswert ist auf dem Sockel der flüchtige Umriß eines fuchs- oder dachsartigen, ein Federvieh witternden Tieres. Vielleicht plante der Meister ursprünglich an Stelle des liegenden Hundes die Aufnahme eines solchen Erdhöhlenbewohners in den Stich, oder es war ihm lediglich um eine graphisch kurzweilige Äußerung des Gedankens an den Bau unterirdischer Bergwerksgänge und Schächte zu tun beim Skizzieren des vieleckigen Körpers.

Mit dem Mahlstein und dem Tuch verknüpft sich ohne weiteres der Hinweis auf die Anlage von Mühlwerken und Tuchwalkereien, die der ingeniöse Geist des Melancholikers ersinnt, wie denn überhaupt der ganze Handwerksapparat im Vordergrund: Zange, Richtscheit oder Streichmaß, Hobel, Säge, Lineal, Nägel auf Baukunst und Mechanik, die Güter, die das Saturnkind auszeichnen, verweist. Die bauliche Anlage von Schächten und

---

[1]) Cornelius Agrippa, a. a. O. — [2]) In diesem Zusammenhang sei auf Cranachs »Melancholie« im Kopenhagener Museum verwiesen, wo die Frauengestalt sich eine Wünschelrute schnitzt. Nach mittelalterlichem Glauben war der Hüter der Schätze der Riesenvogel Greif. (Wunderglaube und Wirklichkeit von Frz. Otto, Leipzig, S. 26.) Vgl. Hartlaub a. a. O., Tafel 25. — [3]) Vgl. Elemente der Mineralogie, begr. v. C. F. Naumann, Leipzig 1907. 474, 476. — [4]) Lib. IX. cap. 24. . . . fundus terrae preciosissimus est; ibi enim omnes influentiae coelestes confluunt et gemmas preciosas causant. — [5]) Panofsky und Saxl a. a. O., S. 55.



ALBRECHT DÜRER: FEDERZEICHNUNG AUS DEM DRESDENER SKIZZENBUCH. TAFEL 131

Brunnen, Mühl- und Walkbetrieben, Wasserleitungen und Brücken, also besonders die Kunst des Berg- und Wasserbaues galt ja von jeher als Geschenk Saturns. Nach den Forschungen Bolls[1]) wurde schon im griechischen Altertum die Arbeit an Fluß und Brunnen mit diesem Planet verbunden, da er sein eines »Haus« im Wassermann hat. Die Tiefbautechnik hatte aber gerade zu Dürers Zeit einen gewaltigen Aufschwung erfahren. Wenige Jahre nach des Meisters Tod erstand in Nürnberg auf diesem Gebiet das »unstreitig größte Genie in der Mathematik und Chemie seiner Zeit«, Hans Lobsinger, der sich mit dem Steinguß, der Farbenherstellung, der Konstruktion von Messinghobel, Preßwerken, Drehwerken befaßte und in Brunnen- und Mühlwerken, Stampf-, Säge-, Polier- und Steinmühlen viele rationelle Verbesserungen und Neuerungen erfand[2]).

Wahrscheinlich ist das zwischen Hund und Kugel stehende Gerät, ein Tintenfaß mit anhängendem Federbehälter, als Gegenstück zum Zirkel zu deuten und auf das Zeichnen und Aufreißen von Plänen durch den Techniker zu beziehen. Es hat in Größe und Art der räumlichen Unterbringung eine starke Ähnlichkeit mit dem eingekeilten Kohlenbecken, so daß man über die Vermutung nicht hinauskommt, als handle es sich bei diesem Ding um einen Einfall in letzter Minute. Endres versichert am Anfang seiner Ausführungen, er hoffe den Beweis zu liefern, daß das Objekt einen Kreisel darstelle, greift aber später für Cusas Kreiselspekulation diesen Gegenstand sinnbildlich auf, ohne auf weitere Belege einzugehen. Ein Kreisel würde infolge seines Schwerpunktes einseitig geneigt und andersförmig gebaut sein müssen. Eher könnte man noch an das Objekt eines Rötelfasses mit dazugehöriger Meßrolle, wie es von Zimmerleuten benützt wird, denken, wenn nicht in einer Nachbildung von Dürers Melencolia auf dem Titelblatt des »New Formularbuchs« aus dem Jahre 1545 Tintenfaß und Federschachtel vollständig ausgeführt gezeichnet wären. Ein Kriterium dafür, daß sich Dürers Zeitgenossen über Form und Bedeutung der zwei Gegenstände klar waren.

[1]) A. a. O. 59. — [2]) J. Scharrer, Die Blütezeit Nürnbergs in den Jahren 1480—1530, S. 24.

Und jene hellbeleuchtete Kugel in der unteren Ecke des Stiches? Man hat sie bis zuletzt fast immer nur mit mathematischen Fächern in Zusammenhang gebracht. Paul Weber nimmt sie für die Kunst der Astronomie in Anspruch, Panofsky und Saxl für die Drechslerei, Wölfflin bezieht sie auf den geöffneten Zirkel, Endres auf ein Kugelspiel mit vierunddreißig Kugeln, Nagel faßt sie als Symbol der absoluten Unstabilität auf. Doch könnte diese Kugel im Reiche der Melencolia nicht eine andere Rolle spielen? Wenn Dürers Absicht die Darbietung geometrischer Elementarformen gewesen wäre, hätte er, der beispielsweise schon auf dem Stich des Eustachius mit herzhafter Lust am Minutiösen einen Reiter zu Pferd, ein schweres Lastfuhrwerk, das aus dem Steinbruch fährt, einen hoch oben unterm Burgtor stehenden Torwart millimeterklein in Kupfer ritzte und auch auf dem Meisterstich in der präzisen Anlage des Zifferblattes der Uhr so überaus genau vorging, der Kugel irgendwelche Oberflächenzeichnung etwa nach Art einer Segment- oder Radiusteilung geben können. Oder wie sollte man mit vierunddreißig solch großer Kugeln ein Spiel arrangieren? So schwere und massige Kugeln kommen nur wieder auf den einzelnen Holzschnitten der Ehrenpforte, des »Weißkunig« und im Zeugbuch Maximilians vor, wo der Kaiser als Erfinder des »greulichsten Geschützes« und als kühner Eroberer feindlicher Städte und Festen gepriesen wird. Jedenfalls dürfte es nicht unbegründet sein, die Kugel auf dem Meisterstich als das zu nehmen, was sie im übrigen graphischen Werk darstellt, ein für das Bombardement bestimmtes Wurfgeschoß. Aus Erde, dem Element der Melencolia, pflegten ja zu Dürers Zeiten diese Geschosse gearbeitet zu werden, wie eine gerade auf die Heimatstadt des Meisters bezügliche Notiz trefflich bestätigt. In dem zu Potsdam gedruckten Buch des Johannes Henricus Pott[1]), betitelt »Chymische Untersuchungen, welche fürnehmlich von der Lithogeognosia handeln«, wird unter Bezugnahme auf Caspar Bruschius geschrieben, daß »in Tiersheim, einem Ort zwischen Eger und Wunsiedel, jährlich eine Menge von Knippkeulgen vor Kinder, wie auch große Kugeln zu Geschütz aus einer zähen und frischen Erde (welche die Einwohner Schmeerstein nennen, und selbige überall in ihren Flecken ausgraben) von allen Einwohnern, Jungen und Alten bereitet werden, welche nachgehends im Feuer hart gebrannt und bei gantzen Wagen voll nach Nürnberg, auch von da weiter in gantz Deutschland verführet werden«.

Außer diesen Kugeln aus Erde waren selbstverständlich neben eisernen auch steinerne für das Belagerungs- und Verteidigungswesen im Gebrauch. So meldet die Geschichte der Stadt Nürnberg, daß im Jahre 1462 im Nürnberger Zeughaus ein schweres Geschütz, die »kun« lag, aus der Steinkugeln von viereinhalb Zentner Gewicht geschleudert wurden[2]).

Stehen nicht Lederbeutel und Schlüsselbund am Gürtel der Gestalt, denen Dürer auf dem erhaltenen Londoner Blatt die Bedeutung von Reichtum und Gewalt zuschreibt, unwillkürlich in engstem Verhältnis zu den beiden so auffallend hervortretenden Objekten des Stiches, dem großen, wertvollen Rautenflächner und der schweren Kugel? In elementarer Form hat ja das Reich der Melencolia im tiefsten Innern diese Güter aufgespeichert und tritt sie der nimmer rastenden Menschheit ab zu ihrem Wohl und Wehe.

Es soll nicht geleugnet werden, daß Melencolia-Darstellungen aus der Zeit nach Dürer öfters die Zentralgestalt in unmittelbarer Beschäftigung mit dem Zirkel an Kugeln und Polygonen messend aufzeigen. Also könnte die Nachfolgeschaft Dürers gegen die neue Inhaltsrichtung sprechen. Allein ein gewichtiger Umstand bestärkt die Deutung der Kugel eben in diesem neuen Sinne und der Hinweis auf dieses Argument soll im Interesse der Verfestigung die Exegese des thematischen Aufbaues des Stiches abrundend beschließen.

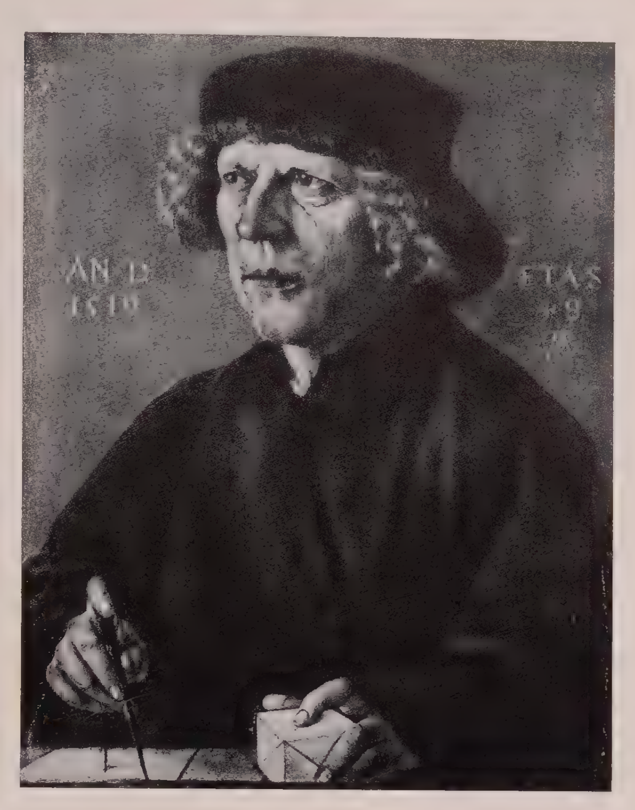
Man hat bei allen Auslegungen als tiefen Mangel empfunden, daß, abgesehen von der kurzen Bemerkung auf der Londoner Puttenskizze, offensichtlich keine einzige literarische Nachricht auf uns kam, die direkt oder indirekt in sichere Beziehung zu Dürers Werk zu bringen sei. Der Meister spricht sich auch sehr selten über seine Stichelarbeiten aus, so daß der lebhafte Wunsch, für die großen Stiche von 1513 und 1514 einen literarischen Beleg zu ergründen, niemals ruhte.

Vielleicht gibt es aber doch in Dürers Nachlaß ein unscheinbares Schriftstück, in dem ein weiterer literarischer Beleg für den Stich der Melencolia gefunden werden kann. Es ist uns, veröffentlicht von W. M. Conway, unter den Dürer-Handschriften des Britischen

---

[1]) Frz. v. Kobell, Geschichte der Mineralogie, München 1864, S. 51. — [2]) Paul Priem, Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1873, S. 99.

Museums ein bisher wenig beachtetes, in zierlicher Kursivschrift geschriebenes Briefchen erhalten [1]), das der kaiserliche Bau- und Brückenmeister Johann Tschertte an Dürer adressierte und dessen Inhalt in überraschend ungezwungener Weise einen Berührungspunkt mit dem Meisterstich zu bieten scheint. Die Notiz fällt in eine Zeit, wo der kaiserliche Baumeister zufällig in Nürnberg anwesend war. Als intimen Freund Dürers verband ihn auch mit Pirkheimer engste Freundschaft, die durch gegenseitigen Korrespondenzwechsel beglaubigt ist [2]). Aus dem Inhalt jenes Briefes läßt sich feststellen, daß Dürer seinen Freund eingeladen und sich mit ihm über die Lösung stereometrischer Konstruktionen ausgesprochen hatte. Tschertte erwiderte die Aufmerksamkeit und bat, unter Anlage einer versuchten Konstruktionsskizze, den Meister für später zu Gaste. Nun steht der merkwürdige Satz: »die Kugl sol sich nit vergen«, unvermittelt im Schreiben. Um so interessanter klingt diese Prägnanz, als vorausgehend von einer Kugel gar nicht die Rede ist und die Bestimmtheit dieser Redewendung des Festungsbaumeisters ein Wissen Dürers in dieser Sache voraussetzen läßt. Er sollte dem Wunsche seines Freundes nachkommen und eine Kugel nicht verbergen. Man wird unwillkürlich bei dieser Stelle an jene auf dem Melencoliastich so frei sichtbare Kugel erinnert, deren Betonung im Raume dem kaiserlich militärischen Berater im Sinne liegen mochte. Sein Beruf umgrenzte ja die Tätigkeit der »Saturnkinder« und sein Interesse am Zustandekommen dieser graphischen Komposition ist sehr begründet. Aus dem Briefe, dem auf einem Nebenblatt die Konstruktion eines Rechteckes von gleichem Flächeninhalt mit einem Dreieck beigelegt war, erfährt man ferner, daß beide Freunde über Berechnungen nachsannen und die Lösung eines komplizierten Konstruktionsproblems vorhatten.



ANGEBLICH ALBRECHT DÜRER:
BILDNIS DES JOH. TSCHERTTE

Es läßt sich ein beachtenswerter Zusammenhang zwischen dem Stich von 1514 und dem im neuen Fortifikationswesen überaus erfahrenen Bau- und Brückenmeister nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Der Umstand, daß er im Jahre 1522 bei dem allgemeinen Konvent zur Abwehr der Türkengefahr während des ganzen Reichstages in Nürnberg war, um seine Erfahrungen im militärischen Bauwesen vorzutragen, schließt nicht aus, daß er nicht schon früher die Stadt besucht hätte [3]). Denn jenes Bild im Besitze des Grafen Borromeo v. Mailand, das von Thode für Tscherttes Porträt angesehen wird und mit Dürers Monogramm und der Jahreszahl 1519 versehen ist, würde ebenfalls auf einen früheren Besuch bei dem Nürnberger Meister schließen lassen (Abb. oben). Bezeichnend auf diesem Bild ist die ins Weite verlorene Blickrichtung der forschenden Augen, die mit der vorspringenden Hakennase und dem hochgezogenen Ober- und Unterkiefer das von mächtiger Haarfülle umrahmte Gesicht charakterisieren. Während die rechte Hand mit einem Zirkel auf einem Blatt Papier, wo mathematische Gebilde konstruiert sind, ruht, umfaßt die Linke einen diagonal überzeichneten rechteckigen Würfel.

---

[1]) W. M. Conway, Literary Remains of A. Dürer, Cambridge 1889, S. 222. — [2]) G. A. Weber, A. Dürer, Regensburg 1903, S. 218. — [3]) Allgemeine Biographie, Leipzig 1894, 38. Bd., S. 716.

3. Eine graphische Gegenprobe

Im Reich der Melencolia! Gibt es etwa eine Probe für die Richtigkeit dieses eingangs vorgesetzten Programms? Wir haben literarische und künstlerische Vorbilder für den Ritter-, Tod- und Teufelsstich. Auch für den vielgedeuteten Stich von 1514 findet sich eine unleugbare graphische Quelle in jenem Buch, für das Dürer selbst seine künstlerischen Kräfte zur Verfügung stellte, in dem öfter genannten Quatuor libri amorum des Conrad Celtes vom Jahre 1502.

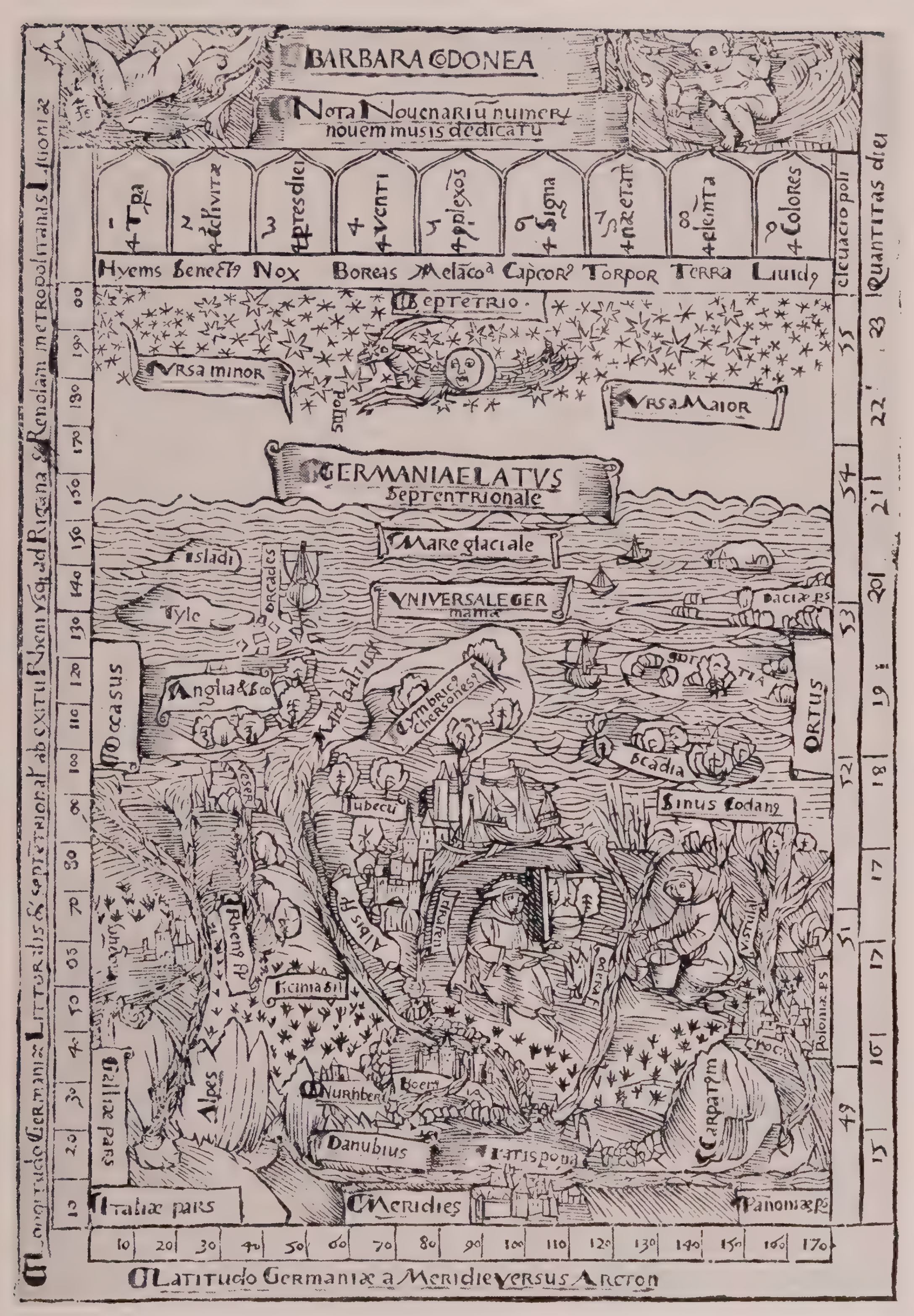
In dem einleitenden Gedicht des Vincentius Longinus Eleuterius wird dort ein neunfacher Zyklus angeführt, dessen Mittelpunkt jeweils eines der vier Temperamente bildet. Dieses Novenarium erstreckt sich auf die vier Lebensalter, die vier Jahreszeiten, die vier Weltstriche und deutschen Städtelagen, die vier Säfte und Komplexe, die vier Eigenschaften, die vier Elemente, die vier Hauptfarben. Wir lesen dort in den Punkten, die sich auf die Melencolia beziehen, vom Winter, der die Erde fesselt, von der Seestadt Lübeck, dem kalten Codonischen Meerbusen, vom schneidend wehenden Nordwind, von der Sorge für das kranke Haupt, daß es nicht zu sehr an der Melencolia leide, vom Tierkreiszeichen des Nordens, von der bläulich fahlen Farbe, in der einst alles enden wird.

Dem vierten Buch ist dann jener primitive und doch so bedeutsame Holzschnitt vorangesetzt, den man bisher noch bei keiner Deutung des Stiches vergleichend heranzog und der neben zehn anderen Illustrationen den Text schmückt (Abb. S. 215). Wie auf einer Registratur steht in senkrechter Schrift das den neun Musen gewidmete Novenarium eingetragen, während sich in wagrechter Linie die mit dem Komplex der Melencolia korrespondierenden Charakteristica gruppieren: Hyems, Senectus, Nox, Boreas, Capricornius, Torpor, Terra, Lividus. Germaniae latus septentrionale ist der Mittelteil des Holzschnittes überschrieben. Wir sehen im äußersten Norden das Eismeer, gegen Süden die Hafenstadt Lübeck, die Codonische Bucht und das Baltische Meer; von Inseln und Halbinseln Island, England, Skandinavien; von Flüssen den Rhein, die Weser, die Elbe, die Oder, die Weichsel; von Städten Monguntia, das alte Mainz im Westen, Groca, Krakau im Polenland im Osten, im Süden Nürnberg und die mächtige Ratispona. Mitten in dieses Länderbild hat die künstlerische Phantasie mit naiver Einfalt zwei Gestalten primitiv plaziert, warm eingehüllt bis über Schulter und Kopf und tief hinunter bis über die Füße. Die eine der beiden hält ein offenes Buch auf den Knien und scheint bei dieser ihrer Gedankenarbeit zu frieren. Denn sie hat sich in ihrer seitlichen Stellung durch eine Wand vor dem Boreas geschützt und hält die Linke über das flackernde Feuer, über dem ein Kessel hängt. Die andere, mit dem Rücken gegen Nordost gekehrt, scheint in ihrem Tiegel Metall zu schmelzen.

Man möchte vielleicht bei näherem disponierenden Aufgreifen einzelner gegenseitiger Vergleichspunkte zwischen dem Holzschnitt und Stich darauf verweisen, daß, soweit die Beziehung auf die Lebensabschnitte in Frage steht, statt des im Holzschnitt verzeichneten Greisenalters auf dem späteren Stich das Kindesalter in Gestalt des sitzenden Kleinen sichtbar ist. Allein man darf nicht übersehen, daß sich schon gleichzeitig mit Dürers Schaffensperiode, ebenso früher und später, eine mannigfaltig bedingte Wandlung der Einzelbeziehungen bemerkbar macht. Bereits bei dem von dem Astrolog Antiochus von Athen im 2. Jahrhundert n. Chr. aufgestellten System sind Abweichungen der Zuteilung zu erkennen[1]). Das Überraschendste ist, daß selbst auf dem ornamental verzierten Titelblatt der Quatuor libri amorum das Greisenalter nicht wie auf dem später folgenden eingeschalteten Holzschnitt dem Norden, sondern dem Westen zugewiesen ist, während an Stelle des Alters der Tod eingereiht wird. Nach dem traité d'Iconographie des Barbier de Montault finden sich in fortlaufender Rubrik als Attribute der Melencolia angeführt: Kälte, Winter, Norden, Boreas, Kindheit, Erde. Das Greisenalter fällt dort dem phlegmatischen Temperament zu. Auch das Sternbild des Steinbocks möchte man auf dem Stich vermissen. Dürer wollte eben die Himmelszeichen interessanter gestalten und in ein der Bildidee näher stehendes Verhältnis bringen mit der Erscheinung des fliegenden Drachen und des inmitten des Halokreises aufleuchtenden, dominierenden Astralkörpers. Wie er überhaupt den ganzen Bildinhalt so überreich erweitert und ausbaut, daß seiner Erfindungskraft der Raum kaum mehr genügen kann.

---

[1]) Boll a. a. O., S. 65.



AUS DEN »QUATUOR LIBRI AMORUM« DES CONRAD CELTES
HOLZSCHNITT 1502

Von nicht geringem Interesse für den thematischen Zusammenhang darf auch ein kurzer Blick auf jene anderen Holzschnitte der Quatuor libri amorum sein, die die östliche, südliche und westliche Seite Deutschlands illustrieren, und deren Zentralpunkte jeweils die drei übrigen Komplexe: Sanguis, Phlegma und Colera bilden. Wir sehen Kinder Ringelreigen spielen und sich badend im Fluß tummeln, Erwachsene bei musikalischer Unterhaltung, Schnitter und Schnitterinnen, die Gras und Korn mit Sense und Sichel mähen oder Garben binden, Winzer und Winzerinnen bei der Traubenernte mit Butte, Kelter und Fässern. Eine ähnlich intime Naturbeobachtung für jede Jahreszeit spricht hier aus den Einzelszenen, wie wir sie bereits in den Miniaturkalenderbildern der livres d'heures des Herzogs von Berry gegen Ende des 14. Jahrhunderts und im Breviarium Grimani bewundern können.

Zwölf Jahre liegen zwischen der Entstehungszeit der Länderkarte des nördlichen Germaniens und dem Stich von 1514. Beide Blätter tragen nur das eine Wort gemeinsam: Melencolia. In dieses münden die vielen Einzelbeziehungen wie Fäden in den Kernpunkt eines Knotens. Der eine ältere ist leicht zu lösen. An Ecken und Enden sind Fundstellen in Fülle, die zusammen mit den Rubriken auf den anderen Holzschnitten ein wohldurchdachtes System erkennen lassen. Der spätere ist kompliziert und möchte schier unentwirrbar scheinen. Wo Anfang und Ende?

Auf dem engbegrenzten Raum weniger Quadratzentimeter hat Dürer mit dem Stichel das Reich der Melencolia, wie es mit all seinen Himmel und Erde umspannenden Wesensformen seiner Zeit vorschwebte, in künstlerischer Freiheit gezeichnet. Es wäre verfehlt, einen schablonenhaften Maßstab von den im Holzschnitt literarisch fixierten Punkten an die spätere graphische Interpretation der einzelnen Merkmale zu legen. Unabhängig von schematischer Bindung an das Vorbild entwickelt er den kompositionellen Aufbau mit vollster Souveränität in der Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit. Er läßt keinen Buchstaben reden in der Art des älteren Holzschnittes. Nur mit dem Titelwort weist er in das Gebiet der geheimnisvollen Macht. Eine staunenswerte Konzentration in der Charakteristik: das melancholische Wesen mit seinem im irdisch temperierten Komplex aufgespeicherten Trieb zur »hochsinnigkeit«, im Banne des mächtigen Planeten Saturn, im Verhältnis zu den nur ihm zukommenden Schätzen des Elementes der Erde und deren Ausbeute, zu den nur ihm bedeutungsvollen Abschnitten und Vorgängen im Menschenleben und in der Natur, nämlich Winter, Norden, Erstarrung, Kälte, Nacht und Tod.

Man fühlt das Behagen des deutschen Meisters am romantisierenden Fabulieren unmittelbar aus jedem Winkel heraus und die Absicht, ein in mysteriöses Bereich getauchtes, dem suchenden und grübelnden Forschergeist seiner Zeit adäquates Werk zu schaffen. In der kompositionellen Motivverteilung erinnert es tatsächlich sehr an das sogenannte »mysterium ob dem titel« auf der Ehrenpforte mit seinem ganz und gar emblematisch aufgebauten Stoff. Vielleicht wollte er gerade damals, als diese große Holzschnittarbeit der Ehrenpforte für den Kaiser im Entstehen begriffen war, seiner nächsten Umgebung, Freund und Feind — denn er klagt ja über manche, deren »neyd« er fühlen mußte — unmittelbar zeigen, wie auch auf materiell kleinstem Raume künstlerisch groß und stark die ganze Tiefe eines bestimmten Programms schöpferisch neu geformt werden kann.

Das Titelwort des Stiches hat immer seine Zauberkraft ausgeübt. Es öffnete das Tor zu einem geheimnisvollen Labyrinth, in dem sich der Uneingeweihte an die scheinbar wirr gelagerte Rätselwelt des Gegenständlichen zagend und tastend klammerte. Wäre uns von Dürer ein Zyklus mit ähnlichen Kompositionen über Sanguis, Colera, Phlegma oder über das Reich der diese Temperamente beherrschenden Planeten erhalten, dann würde die Entzifferung des Meisterstiches an der Evidenz von Analogien eine Arbeit von mehr einfacher Selbstverständlichkeit bedeutet haben.

Warum er den Zyklus nicht nach dieser Richtung fortsetzte? Wir wissen es nicht, können es aber vielleicht ahnen. Als er an das zweite Thema Colera heranging und in ihm das Reich der Sonne, des Feuers, der Wärme symbolischen Ausdruck finden sollte, siegte die Spontaneität der künstlerischen Intuition über die logische Formel. Frei von der thematisch gebotenen Enge streng sinnbildhafter Feßlung entstand das Sonnenbild des Hieronymus im Gehäuse. In seiner offenen, warmen, gottesnahen Stimmung — mit feinem psychologischen Sinn hat Dürer zwischen den Totenkopf und die Blickrichtung des heiligen Schreibers das Kreuzlein gesetzt — ein Gegenstück zum Saturnbild, zur beängstigend kühl durchwehten, geheimnisschweren Nachtwelt der Melencolia.

Es liegt außerhalb des Rahmens dieser Abhandlung, die sich lediglich mit der Sinndeutung des thematischen Aufbaues im Stich befaßte, auf den latenten Zusammenhang mit dem Ritterstich von 1513 näher einzugehen oder das interessante, aber schwierige Gebiet der Technik der drei fast gleichzeitig erschienenen Blätter zu streifen. In einer noch unveröffentlichten Untersuchung ist der Verfasser auf Grund wertvoller literarischer Belege aus Dürers schriftlichem Nachlaß und gestützt auf einzelne, die technische Frage bedeutsam klärende Zeichnungen zu dem Ergebnis gekommen, daß die Meisterstiche in einer ersten Fassung dem, die damalige Schaffensperiode Dürers ausfüllenden Arbeitsverhältnis zum Hofe des Kaisers Maximilian angehörten. Sie sind die künstlerisch einzigartig gearbeiteten Bruchstücke aus einem unvollendeten Kupferstichzyklus, der ursprünglich an Stelle des später in riesigem Ausmaß erweiterten Holzschnittwerkes der Ehrenpforte geplant war.

So findet sich auch in den Fragenkomplex, den erstmals mit scharfem Auge Wölfflin am Ritterstich von 1513 und an der Draperie der Melencolia eingehend erörterte, ein unmittelbarer Weg. Späterer Forschung mag es beschieden sein, durch den Fund von ergänzendem textlichen und graphischen Material noch gefestigtere Grundlagen aufzudecken.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

Monatsausstellungen der Galerie für christliche Kunst in München

Der Landschafter Otto Bauriedl brachte eine Kollektiv-Ausstellung religiöser Kunst. Um es offen zu gestehen, ich glaube, viele Freunde seiner Kunst werden mit mir den Landschaften den Vorzug geben. Zunächst hängt es wohl damit zusammen, daß Bauriedl in den letzten Jahren sich technisch neu orientiert hat, nach anderen Zielen strebt als bisher. Offenbar ist nun der in solchen Fällen immer langwierige Prozeß der Umbildung noch nicht in dem Maß fortgeschritten, daß eine gewisse Eindeutigkeit, etwas Zwingendes und Packendes im Vortrag die neue Weise als spontan notwendig rechtzufertigen imstande wäre. Mit dieser noch ungeklärten technischen Lage trifft die Zuwendung zu dem neuen geistigen Stoffgebiet nicht glücklich zusammen. Man hat das Gefühl, als ob es dem Maler selbst nicht ganz wohl sei bei manchen der größeren Formate, in denen er das schwierige Gebiet solcher nach Monumentalem strebenden Kompositionen betritt. Hier schadet vor allem das zumeist auf ungenügender anatomischer Durcharbeitung basierende Figürliche. In der Farbe beschränkt sich Bauriedl auf stumpfe Erdfarben, braune Töne. Nur in einigen der Gemälde kann, auch hier nur mit Einschränkungen, von einer eigentlichen expressionistischen Ausdrucksgewalt, einer Bewegungsintensität, einem sich verdeutlichenden ungestümen oder leidenschaftlichen Rhythmus, notwendigem Drang nach neuer Versinnbildlichung gesprochen werden. Diese zwiespältigen Eindrücke lassen den Beschauer nicht warm werden. Bei weiterer technischer und geistiger Vertiefung wird sich Bauriedl das neue Gebiet wohl noch gültiger erschließen.

Der Plastiker Hans Frey hat eine handwerkliche und stilistische Beweglichkeit, die sich an seinen Arbeiten nach verschiedenen Seiten hin wieder aufweisen und rühmen läßt. Seine einfühlsame Art bewährt sich in hohem Grade bei kleineren, mehr kunstgewerblichen Majolika- und Terrakotta-Arbeiten. Recht gut auch seine Reliefs. Die Kreuzigung, das Triptychon sind zusammen mit dem Christus-König-Kruzifix zu nennen. Hier ist die gedankliche Lösung allerdings weniger selbständig. Man möchte wünschen, daß gerade moderne Lösungen des Christus-König-Gedankens in der Kunst mehr angestrebt werden. Das attributive Moment braucht hier nicht die Rolle zu spielen, an die man zunächst dabei denkt. Das Herrschen vom Kreuzesbaum herab, in seiner ganzen umfassenden hoheitsvollen Würde müßte unserer Zeit neben der Darstellung des Schmerzensmannes den grundlegenden Begriff von Christi Königtum in überragender plastischer Monumentalität nahebringen. Man sollte einmal in größtem Rahmen ein Preisausschreiben für ein Christus-König-Kruzifix veranstalten. — Ein hübsches Marienaltärchen bestätigt wieder den Eindruck, daß Frey im Neubarock eigentlich am sichersten sich zu Hause fühlt. Auch diese Hausaltärchen stellen ein Genre religiöser Hauskunst dar, das leider immer noch nicht wieder so recht bei unseren Familien in Gebrauch kommen will. Doch ließe sich hier auch noch viel tun. Als ansprechende Leistung sei auf diesem Gebiet noch die Majolika-Pietà in Holzgehäuse von Katharina Hock genannt.

Die Januar-Monatsausstellung gab Hermann Mühlen und Karl Blocherer Raum. Mühlen ist Blocherer an Aktivität der um einen eigenen Ausdruck mit großer Mühe ringenden Malweise überlegen. Blocherer hat besonders in seiner Graphik eine recht verbindliche und liebenswürdige Art, sich mit den thematischen Vorwürfen materialgerecht auseinanderzusetzen. Im einzelnen wirken seine Arbeiten recht verschiedenwertig. Schwarzweißkunst hat andere Probleme und Aufgaben als bloße flächige Auseinanderfaltung, die zum Teil (Christus am Ölberg) etwas unklar, zum Teil (Dornenkrönung) mit ihrem zu gleichmäßigen Dunkel den Tatsachenvorgang zu wenig herausarbeitet, der im »Judaskuß« durch die schöne Bewegung eindringlich gemacht wird. Der Maler Blocherer gibt große Fertigkeit in der bildmäßigen Abrundung, dem formalen Aufbau, während seine Farbbehandlung zwar geschickt neuere Gedanken aufgreift, ohne jedoch hier merklich in die Tiefe zu gehen. Die bloße gemütvolle Geste in der größeren Madonna tut es nicht; das ist technisch viel zu harmlos, zu schnell gemacht. In der »Auferstehung« dringt Blocherer tiefer vor. Der religiöse Kern-

gehalt will dem Beschauer allerdings mehr auf das Ästhetisch-Gefällige hin abgewandelt erscheinen: eine im neueren Sinn sehr eingängige Farbigkeit, logischer Aufbau, jedoch als Ganzes viel zu lyrisch, noch betont durch eine fast weibliche Süße des Aktes Christi, ich sage des Aktes, weil dies kein verklärter Leib genannt, als solcher auch nicht empfunden werden kann. Viel besser findet sich Blocherer mit anderen Aufgaben ab, wie sich an dem Entwurf zum Kreuzweg-Fresko zeigt. Es ziert die Kapellenrückwand des von Georg Buchner erbauten Kinderheims Westerham bei Holzkirchen. Blocherer hat bei sehr starker Abkürzung und motivlicher Vereinfachung etwas dem Raumcharakter Entsprechendes geschaffen, von dem allerdings ohne Kenntnis des Originals nicht ausgesagt werden kann, inwieweit es in seiner besonderen Formsprache auch als kindertümlich anzusprechen ist.

Hermann Mühlen war eine Zeitlang, sicher aus subjektiv durchaus ehrlichem Drang, einem inneren Müssen heraus, auf den Expressionismus seiner geistigen und malerischen Erscheinung nach eingeschworen. Trotzdem hatte man bei seinen Arbeiten das deutliche Gefühl, daß eine Begabung im dunklen Drang des rechten Weges sich nicht immer bewußt war. Ein gewisser Dualismus scheint auch jetzt noch obzuwalten. Der Reihe großer Ölarbeiten steht eine andere Reihe von Entwürfen für Wandmalereien gegenüber, welch letztere Gruppe eine ausgesprochene Verschiedenheit von ersterer dartut. Man könnte sagen, sie seien aus ganz anderer Gesinnung geboren. Eine sehr strenge Komposition, die viel mit Entsprechung und Gegengleichheit arbeitet, bewältigt jeweils das Thema gedanklich. Sogar dekoratives Beiwerk, manchmal schwächlich, tritt auf. Von den beiden großen Gemälden ist das hochformatige »Vor der Grablegung« mit den Trauernden am besten; manchmal noch etwas unruhig, aber von zwingender Ehrlichkeit des religiösen Erlebnisses und starker Eindringlichkeit, auch malerisch gewissenhaft durchgearbeitet. Die eine »Pietà« erweist den Künstler ebenfalls als über das bloß gesinnungsmäßig Expressionistische hinausgekommen. Eine gewisse statuarische Plastik seiner Malerei müßte vielleicht in der Tongebung mit etwas weniger Abstraktheit und Trockenheit verbunden werden, um noch lebendiger bei aller Stilisierung zu sprechen. Das Ausdrucks-Problem par excellence, die sich deckende Übersetzung der inneren Erlebnisintensität ins Bildmäßige, wird von Mühlen immer näher umkreist.

Gedächtnis-Ausstellung Becker-Gundahl

Als wichtige Ergänzung zu der schönen Sammelausstellung im Glaspalast 1926, ein Jahr nach Becker-Gundahls Tode, stellt sich dieser umfängliche Einblick in des Künstlers Werkstatt dar. Man sieht den rastlos Tätigen am Werk, der sich seine Arbeit nie irgendwie leicht gemacht hat. Alle Varianten des Entwerfens, alle Stadien der Werdens sind in diesen Skizzen und Studien vertreten, vom ersten Einfall und seiner flüchtigen Notierung bis zu einer konzentrierten Bildhaftigkeit in der fertigen Studie als Endresultat unmittelbar vor Ausführung des eigentlichen Bildes. Auch einige ältere fertige Arbeiten mit nicht religiösen Motiven, darunter ein schönes, mit Uhdescher Nachdenklichkeit gemaltes Bild »Mutter mit Kind« ordnen sich gut ein. Im Mittelpunkt stehen die Apsisentwürfe für den Bamberger Dom. Sie gehören mit zu den letzten Arbeiten, die den mit der Bemalung der Ostchor-Apside Betrauten beschäftigten. Sechs verschiedene Entwürfe an kleinen Modellen, die die räumliche Situation veranschaulichen, stellen sich in unmittelbarem Nebeneinander dar. Aus ihnen läßt sich abnehmen, wie Becker-Gundahl an die ihm gestellte große Aufgabe mit einem ihm eigenen treuen Verantwortungsgefühl, mit seiner schon rein menschlich so schätzenswerten inneren Gewissenhaftigkeit heranging. Schade, daß man nicht ein paar Entwürfe von Caspar oder irgendeine Wiedergabe seiner nun ausgeführten Bamberger Apsisbemalung daneben gestellt hat. Dies hätte den Vergleich für alle die, die den Bamberger Tatbestand nicht aus eigener Anschauung kennen, erst zu einem eigentlich fruchtbaren gemacht. Denn die Betrachtungen, die sich an die wertvolle Ausstellung anschließen lassen, sind geeignet, abgesehen von dem großen Eindruck von Becker-Gundahls Persönlichkeit und seinem klar umrissenen Werk, tief in die zentralen Probleme des Zeitausdrucks innerhalb der christlichen Kunst einzuführen.

Der in Becker-Gundahls Entwürfen wirksame Begriff kirchlicher Kunst resultiert als die Überschneidung eines innerhalb einer ganz bestimmten Zeitlage entstandenen Wollens allgemeiner Natur mit der, wie mir wenigstens scheinen will, hier fast zu sehr zurücktretenden Eigenart des Künstlers. Monumentalität, die, unabhängig von ihrem Inhalt und Zweck, formal nur als Objektivierung des Zeitausdrucks in höherem Sinne entstehen kann, wird bei Becker-Gundahl mehr rezeptiv auf dem Weg einer selbstverständlich über bloße sklavische Nachfolge fast immer hinausgehenden Benützung gewonnen. Nimmt man zum Vergleich Caspars Arbeit, so wird man sie als geweiteter, mehr allgemein verbindlich empfinden. Nicht nur, weil Caspar (was ja auch Becker-Gundahl getan hat) eine sehr starke seelische Potenz in sein Werk einströmen ließ, sondern deshalb, weil er, gegenwartsverankerter, die Überlieferung in einem wirkenderen und wirksameren Sinn in sich und in uns lebendig und fruchtbar zu machen verstand. Man stößt hier letztlich auf die Unterscheidung zwischen Tradition und Kontinuität. Der Sinn des geistigen Kontinuums schließt als Oberbegriff die Fortgabe, das Weiterreichen des traditionalen Momentes in sich. Er besteht und wirkt jedoch mehr »im Geist und in der Wahrheit« als in lediglich formalem Anschluß, mehr buchstabenmäßiger Treue. In Becker-Gundahls Arbeiten drückt sich für den Tieferblickenden recht genau das bevorstehende Erlebnis einer Zeitwende objektiv wie subjektiv aus. Diese Wende, mit ihrem notwendigen Gerichtetsein gibt sich gerade in dem Pseudoabschluß, der doch nichts Abgeschlossenes der Gesinnung nach ist, zu erkennen. Übrigens beanspruchen die formalen Bezüge bei Becker-Gundahl immer und überall bevorzugte Beachtung. Man spürt den Zwang zur Geschlossenheit der Gesamtkomposition und der Untergruppen. Die Entwürfe gehen jeweils zunächst von einer festen Gesamtvorstellung aus. Die Einzelheiten ergeben sich dann, nicht immer letztlich organisch, aus diesem größeren Zusammenhang. — Über die ganze Frage der Bamberger Apsisausmalung wird ja gelegentlich des Berichtes über Caspars Fresko hier in der Zeitschrift noch ausführlich gesprochen werden. Neben einer wertvollen Artikelreihe von Konrad Weiß in den »Münchner Neuesten Nachrichten« sei erlaubt, auf einen Aufsatz von mir, »Bamberger Dom und Gegenwart«, in der Sonntagsbeilage der »Kölnischen Volkszeitung« vom 15. Januar 1928 zu verweisen.

Willi Schmid

KIRCHLICHE KUNST IN DER DIÖZESE ROTTENBURG

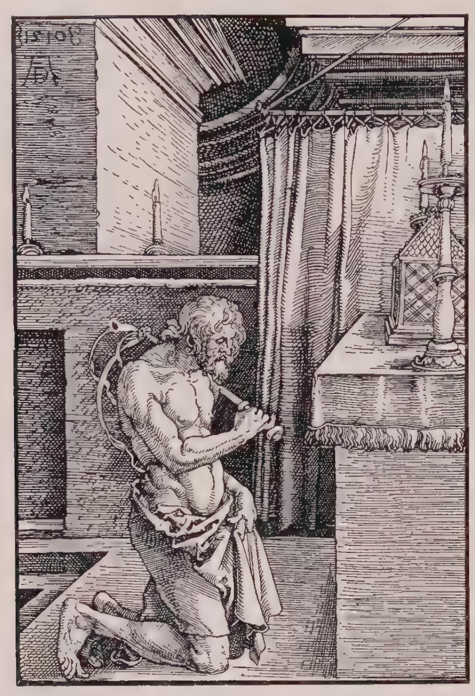
Es spricht für die Kraft der katholischen Kulturperiode, daß sie bei aller Schwere der Zeit in bezug auf christliche Kunst verständnisvolle Pflege findet. So ließ die katholische Stadtpfarrei Ebingen die Chorwand ihrer Kirche durch die Kunst Hermann Anton Bantles aus München zum Sprechen bringen. Bantle wandte sich dem Familiengedanken zu, einem gewiß zeitgemäßen Thema, und schmückte den Chorbogen oben mit der Verklärten Familie, rechts und links unten mit der Arbeitenden Familie und der Betenden Familie. Für eine Fabrik- und Diasporastadt wie Ebingen ein doppelt wichtiges Thema, das im übrigen mit den Qualitäten Bantlescher Kunst abgewandelt wurde: vornehme Farbengebung, tiefinnige Auffassung, eindrucksvolle Linienführung und Formgestaltung. Ein Kreis von Engeln, vor Christus huldigend, schließt im linearen Gegensinne das Bild der Verklärten Familie von den beiden anderen Typen ab. Das Ganze ist edel und geistvoll und in seiner Wirkung vertieft durch den in warmen Goldton getauchten Chorraum. Dieser gewann durch entsprechend abgestimmte Chorfenster und Ornamentation eine feierlich betonte Einheitlichkeit und zeugt vorab durch die geheimnisvolle Sprache des Lichts für den Glauben Jesu im allerheiligsten Altarssakrament.



ALBRECHT DÜRER: DER TOTE CHRISTUS
KOHLEZEICHNUNG 1503
AUS HERM. JOS. LUX, DÜRER ALS KÜNSTLER UND MENSCH

Kunstmaler Anton Baur aus München, gebürtig aus Mettenburg bei Biberach, führt derzeit einen Auftrag des Bezirksbauamtes Biberach im Verein mit dem Landesamt für Denkmalspflege aus; im nördlichen Seitenschiff der Klosterkirche zu Ochsenhausen werden die sechs Freskobilder restauriert, welche die ersten sechs Artikel des Apostolischen Glaubensbekenntnisses darstellen. Zwei der Bilder hatten so gelitten, daß ganze Partien neuaufgetragen und aufgemalt werden mußten. Unter der Hand des mit sicherem Stilgefühl und pietätvollem, das Schaffen der alten Meister mit Ehrfurcht betrachtenden Künstlers Anton Baur treten die bis jetzt fertigen Bilder mit allen Feinheiten der Farbengebung und der Zeichnung wieder heraus. Auch die Fresken des südlichen Seitenschiffes erfahren eine Erneuerung und Reinigung. Baur hat schon manche derartige Aufgabe auf württembergischem Boden gelöst; so vor zwanzig Jahren schon die Reinigung und Ergänzung der Freskobilder in der St.-Leonhards-Kirche zu Schwäbisch-Gmünd aus der Hand Joseph Wannenmachers aus Tomerdingen, 1750. Über die Augsburger Herkunft der Gemälde der Ochsenhausener Klosterkirche siehe neuestens Dr. phil. Anton Naegele in Heft 1 des »Archivs für Christliche Kunst«.

Darf ein feinprofilierter spätgotischer Chor einer Kirche aus dem Jahre 1499 abgebrochen werden, wenn er einem dringend nötigen Neubau einer Kirche hindernd im Wege steht? Diese Frage rief eine Pressefehde hervor, weil in der Gemeinde Geislingen, Oberamt Balingen, zum Abbruch geschritten wurde, nachdem die Niederlegung des massigen Turmes die Baufrage, namentlich auch aus finanziellen Gründen kompliziert hätte. Die Freunde des extrem denkmalpflegerischen Standpunktes mußten sich nun vom stellvertretenden Vorsitzenden des Diözesankunstvereins belehren lassen, daß die Gesichtspunkte der Pietät und Ehrung, des Übereinkommenen in keinem Falle außer acht gelassen wurden, indessen eine andere Lösung einfach nicht möglich war, um für die 2000 Seelen starke Gemeinde den dringend nötigen Kirchenraum — der Hauptgesichtspunkt! — zu schaffen. Die alte Kirche bot ganze 320 Sitzplätze! Seit Jahrzehnten war gerade auch des Chores wegen die Kirchenbaufrage nicht vom Fleck gekommen. Der alte Chor wird indessen beim Neubau wieder verwendet; er wurde aus diesem Grunde in seinem Rippensystem sorgfältig abgetragen. Bei diesen Ar-



ALBRECHT DÜRER: DER BÜSSENDE
HOLZSCHNITT 1510

beiten ergab sich eine solche Schadhaftigkeit des alten Chores infolge Alters, Nässe und Erdbebenwirkungen, daß schon aus diesem Grunde eine Erhaltung in Frage gestellt war. Man kann jedes Prinzip zu Tode reiten, auch das denkmalpflegerische. (Siehe »D. Volksblatt«, Nr. 29 vom 23. Juli 1927.)

Eine andere Presseerörterung betrifft den Tausch des Bildes eines Senators aus der Hand Giovanni Bellinis aus der Stuttgarter Galerie gegen ein schwäbisches Altarbild aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Fall wird auch in der »Kölnischen Volkszeitung«, Nr. 554 vom 30. Juli aufgegriffen. Die Stuttgarter Galerie ist um einen allerdings unbekannten schwäbischen Meister reicher. Dafür verlor die Galerie »das einzige Werk Bellinis, das Deutschland besaß«. Die Echtheit des Bildes war umstritten; nun setzt sich Detlev v. Hadeln im Juliheft des »Burlington Magazine« für die Authentizität ein. Auf den Fall wird noch zurückzukommen sein.

A. Pfeffer, Rottenburg a. N.

Berichte aus dem Ausland

GEDENKFEIER FÜR FRA BEATO ANGELICO

In der stimmungsvollen, an Kunstwerken so reichen Kirche Santa Maria sopra Minerva versammelten sich am 18. Februar am späten Nachmittag zu einer Gedächtnisfeier für den großen Quattrocentisten fast alle namhaften Künstler Roms, viele Kunstfreunde, wie die Vertreter der verschiedenen Akademien und Vereinigungen, sowie auch des Ordens, dem der Künstler selbst angehörte.

Die Anregung zu dieser Fünfhundertjahr-Feier ging vom Prior der Minerva, Pater Innocenz Torrisano, sowie der Akademie San Luca aus.

Nahe dem Nebenausgange liegt die Grabplatte, sonst im Halbdunkel von einem kleinen Lämpchen matt erleuchtet. Nur wenigen bekannt. Nicht weit davon der unendlich hoheitsvolle und doch so menschlich nahe Christus des Michelangelo und etwas weiter unter dem Hauptaltare die Ruhestätte der heiligen Katharina von Siena. Diese Umgebung gab der Feierlichkeit den Rahmen.

Das hellerleuchtete Grabmal umstand eine Schar kleiner Mädchen, deren rührende Anmut durch lange, weiße Schleier und farbige Frühlingsblumen noch gehoben, neben ihnen die Vertreter der Akademien, Ordensbrüder und Klerus. Im dunkeln Querschiff das geladene Publikum, unter ihm Minister Fedele.

Kaum waren die letzten Orgeltöne verklungen, als der Prior mit schlichten Worten des großen Dominikaners gedachte, der es verstand, in seinem bewunderungswürdigen Leben Kunst und innige Frömmigkeit zu verbinden, so wie es sich auch in seinen Meisterwerken offenbart, würdig, der Schutzengel und Patron der Künstler zu sein. Von dieser Erkenntnis getragen, soll von nun an jedes Jahr dieser Tag weihevoll gefeiert werden.

Im großen Saale der Sakristei sprach sodann Prof. Muñoz über das Leben und die Kunst Fra Beato Angelicos, dessen, wie immer, geistvollen Ausführungen das anwesende Publikum mit dankbarer Aufmerksamkeit folgte.

Angelo Lipinsky

Forschungen

JUGENDARBEITEN JOHANN BERNHARD FISCHERS VON ERLACH

Der Grazer Universitätsprofessor Dr. Hermann Egger hat in seinem Vortrag über „Die Barockdenkmäler in Steiermark“, den er anläßlich der Historikertagung gehalten hat, zwei interessante Forschungsergebnisse zum erstenmal der Öffentlichkeit mitgeteilt. Dem um die heimische Kunstwissenschaft hochverdienten Gelehrten ist es fürs erste gelungen, die Autorschaft der plastischen Innenausschmückung des Mausoleums Ferdinands II. in Graz sicherzustellen. Seit langem galt der herrliche Puttenfries im Langhaus dieses Mausoleums als ein Werk des jungen Grazers Fischer v. Erlach. Ein Beleg war aber für diese Annahme noch nicht erbracht worden. Nun wies Professor Egger an der Hand archivalischer Quellen nach, daß nicht nur dieser herrliche, höchst schwungvoll komponierte Fries, sondern die gesamte plastische Innenausstattung dieser Kirche auf Fischer zurückgeht. Die mächtigen Atlanten, die Kaiserbüsten, wie die großen Adler mit den ausgebreiteten Schwingen im Tambour, die von jeher das Entzücken aller Beschauer hervorriefen, sind nach Fischers Entwürfen entstanden. Prof. Egger hat aber auch für die Innenausstattung des Eggenberger Mausoleums in Ehrenhausen südlich von Graz die Autorschaft Fischers angenommen. Diese dürfte unmittelbar auf die Grazer Arbeit (1687—1689) gefolgt sein. Nur ein Künstler wie Fischer wäre nach Prof. Egger imstande, zu jener Zeit solche hervorragende Kunstwerke zu schaffen. Die bedeutungsvollsten Jahre der steirischen Barockkunst sind nach Egger 1685 bis 1695. Er wies auch nach, daß wie bei dem

Mausoleum Ferdinands II. und dem der Fürsten von Eggenberg auch bei anderen Bauwerken zwischen dem Bau als solchen und seiner ornamentalen Innenausstattung oft viel größere Zeiträume dazwischenliegen, als man bisher anzunehmen geneigt war. Bruno Binder



ALBRECHT DÜRER: DER SCHMERZENSMANN ERSCHEINT EINER NONNE (MITTELALTERLICHES HERZ-JESU). FEDERZEICHNUNG AUS HERM. JOS. LUX: DÜRER ALS KÜNSTLER UND MENSCH

BYZANTINISCHE UND ABENDLÄNDISCHE EINFLÜSSE AUF DIE KUNST DER UKRAINE

Zwischen der künstlerischen und kulturellen Einflußsphäre Roms und zwischen der von Byzanz läuft keine so scharfe Grenze, als die grundlegenden Unterschiede der beiden Kulturen vermuten lassen. Besonders das Gebiet der Ukraine, die früher als Südrußland einen Teil des europäischen Rußland bildete, aber sich durch starke nationale und traditionelle Eigenart von dem nördlichen Rußland unterscheidet, stellt mit ihrer doch noch europäischeren Orientierung (trotz ihrer Zugehörigkeit zum byzantinischen Kulturkreis) der Kunstwissenschaft hochinteressante Probleme. Wir wenden uns diesen Problemen mit um so größerer Aufmerksamkeit zu, als die Bedeutung dieser Gebiete für Deutschland gerade heute immer mehr anerkannt wird. Das zeigt zum Beispiel die neulich erfolgte Gründung eines ukrainischen wissenschaftlichen Institutes an der Berliner Universität.

In einem der Vorträge, die dieses Institut veranstaltet, wurden gerade die erwähnten Probleme von dem ukrainischen Kunstwissenschaftler Dozent Dr. W. v. Zaloziecky beleuchtet.

Die neueste Forschung neigt, wie Zaloziecky ausführte, zu zwei Erklärungsversuchen der Kunsterscheinungen auf dem Gebiete der Ukraine: der eine, welchen Josef Strzygowski vertritt, will die dortige mittelalterliche Baukunst vom Kaukasus ableiten, die andere denkt an eine autochthone Kunst, welche unabhängig von fremden Einflüssen einen bestimmenden Einfluß auf alle Kunsterscheinungen ausgeübt hätte. Beide Ansichten werden von Theodor Schmidt, dem Verfasser des Buches »Die Kunst in der Russischen Ukraine« vertreten.

Diese Ansichten können aber einer schärferen kunstgeschichtlichen Analyse der wichtigsten Kunstdenkmäler auf dem Gebiet der Ukraine nicht standhalten. Es handelt sich vor allem um zwei Denkmäler, welche für die ganze Kunstentwicklung von besonderer Wichtigkeit sind: Die Sophienkirche in Kiew und die Erlöserkathedrale in Černyhiw.

Die Sophienkirche in Kiew hat sich nicht in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten, sondern hat eine Reihe von Umbauten im Laufe der Zeit erfahren. Trotzdem läßt sich der alte Kern des Baudenkmals leicht herausschälen. Die Sophienkirche war ein fünfschiffige Kuppelkirche mit Apsidenabschlüssen und einer umlaufenden Empore. Eine ähnliche Gestaltung der Kirche findet man auch in der Kathedrale von Mokwi (Transkaukasien). Dies war auch der Grund, warum man die Sophienkirche von der kaukasischen Architektur ableiten wollte. Aber ein Vergleich der Kiewer Sophienkirche mit der byzantinischen Baukunst, vor allem mit der Fenari Isser Djami in Konstantinopel, sowie mit der leider zerstörten Palastkirche des Basilius (sog. Nea) lehrt uns, daß in Byzanz die Vorbilder zu suchen sind. Die fünfschiffige Kuppelkirche war hier ausgebildet worden und fand dann unabhängig ihre Ausbreitung sowohl in der Ukraine als auch im Kaukasusgebiet.

Nicht anders verhält es sich mit der Erlöserkathedrale in Černyhiw. Auch hier wirkten byzantinische Vorbilder ein. Sowohl die gestreckten Proportionen, als auch die doppelgeschossige Empore findet man in einer Reihe byzantinischer Kirchen (Myceleion, Gül Djami). Die Tatsache der Übereinstimmung ukrainischer Baudenkmaler mit der byzantinischen Architektur verdrängt auch die Annahme einer autochthonen Kunst in diesen Gebieten. Darum erscheint die Annahme einer selb-

ständigen Holzarchitektur, welche die ukrainische monumentale Architektur beeinflußt hätte, mehr als zweifelhaft.

Auch mit romanischen Einflüssen muß man vorsichtig sein. Sie treten viel später, erst am Ende des 12. Jahrhunderts auf und zwar in den westlichen Gebieten. Zu den hervorragendsten Denkmälern, welche bereits von der romanischen Kunst beeinflußt worden sind, gehört die Pantelejmonkirche in Halycz (Ostgalizien). Aber auch hier blieb das Hauptgerüst der Kirche byzantinisch. Nur die Außendekoration ist romanisch. Kunsthistorische Tatsachen, welche aus einer stilvergleichenden Methode sich ergeben, sprechen dafür, daß die mittelalterliche Baukunst der Ukraine ein rein byzantinisches Gepräge besaß. Diese Einsicht wird uns durch eine Reihe von Tatsachen auf anderen Gebieten bestätigt. Die ganze Kultur, das ganze Geistesleben, Recht und manche Staatsinstitutionen, vor allem aber die Kirche, wurde von Byzanz entlehnt. Dies ist auch die Ursache, warum diese Gebiete im Mittelalter ein ganz anderes Gepräge erhalten haben als die westeuropäischen Nachbarländer.

Anderseits sind die romanischen Einflüsse, welche seit dem 12./13. Jahrhundert in den Westgebieten, vor allem auf dem Gebiet des galizisch-wolhynischen Königtums sich ausbreiten, nicht zu unterschätzen, da sie westeuropäische Bauformen hierher verpflanzen, die mit den byzantinischen zu einer Einheit verschmelzen und eine originelle Mischkunst hervorrufen. Dieser Formdualismus beschränkt sich nicht nur auf die Architektur, er greift tiefer und führt zu der Verschmelzung zweier mächtiger Kulturen, der westeuropäischen-lateinischen und der osteuropäischen-byzantinischen. Es ist bezeichnend, daß dieser Kulturdualismus später für die ganze Geistesrichtung der Ukraine tonangebend war. Alle Erscheinungen dieser Gebiete sind von ihm (man kann sagen bis zur Gegenwart) gekennzeichnet. Dies verleiht den Gebieten der Ukraine eine Sonderstellung in dem ganzen osteuropäischen Kulturkomplex. K. W.

Denkmalpflege

DIE INNENERNEUERUNG VON ST. PETER IN KÖLN

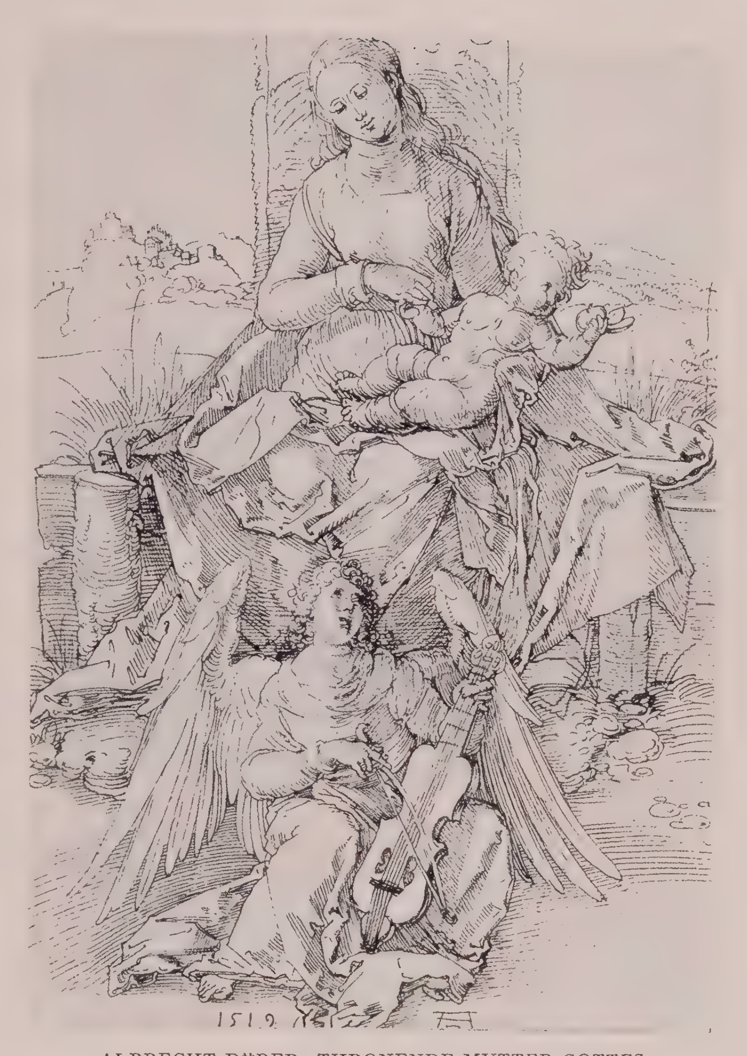
In einer der früheren Nummern dieser Zeitschrift wurde von Professor Dr. Lill die Frage der Ausmalung der Kirchen grundsätzlich behandelt. Er kam zu dem Schluß, daß es zur Entwicklung der Fähigkeiten der zeitgenössischen Künstler unbedingt nötig sei, daß man sie an die Wand lasse; wenn man zu großen künstlerischen Formen kommen will, muß man auch große Aufgaben stellen. Auf den überaus schlechten Erfolg der Ausmalung alter Kirchen hinweisend, den uns das vergangene Jahrhundert in leider so unzähligen Fällen gebracht hat, glaubt er aber davor warnen zu müssen, zu früh wiederum Künstler an die Ausmalung der als Kunstdenkmale wertvollen alten Kirchen heranzulassen.

Es werden ja neue Kirchen gebaut, vielleicht sogar genug, um daran unsere Maler zu beschäftigen; wie selten sind aber die Fälle, wo wirklich eine „neue" Kirche entsteht, d. h. wo der Bau Träger der unser Lebensgefühl atmenden neuen Architektur ist. Und darüber sind wir uns klar, daß Wandmalerei, einmal abgesehen von dem, was sie darstellt, Sinngebung der Architektur ist. Gewiß, man kann einen schlechten Raum durch entsprechende Malerei zu einem guten verzaubern, das haben große Meister der Wandmalerei oft geleistet. Wie aber, wenn nicht nur das Vermögen für die Schöpfung echter Wandmalerei verlorengegangen ist, sondern auch das Beziehungsobjekt nicht geschaffen wird, das Stück echter Architektur, das zunächst einmal da sein muß, um jene auszulösen? Wo soll sich der Raumsinn unserer Maler schulen? Gewiß bedeutet es einen großen Wagemut, trotz der schlechten Erfahrungen aus dem 19. Jahrhundert, wiederum moderne Künstler auf alte Bauten loszulassen; wo der seltene Fall heute noch einmal eintritt, geschieht es aber vielleicht auch aus dem Wissen um neue Kräfte, die auf Erlösung warten. Denn das ist schon ein lebendiges Wissen, daß es erreicht, den Schund wieder zu beseitigen und dadurch die Voraussetzung zu neuer Malerei zu schaffen. Dieses lebendige Wissen hat als erster Pfarrer der alten Kölner Kirchen Oberpfarrer Taepper von St. Peter gründlich in seiner Pfarrkirche wirken lassen. Die ganze braungraue Ölschmiere, die das Innere wie eine Gefangenenjacke überzog, ist abschariert worden, die Gewölbe abgepickt bis auf den Ziegel. Was ging da für ein Bau hervor! Die Kirche ist nie von dem Kunstliebhaber übersehen worden. Sie barg im Chor überwältigend schöne spätgotische Glasmalereien und an einem Seitenaltar eines der bedeutendsten Werke Rubens, eine Kreuzigung Petri. Nun aber sind alle architektonischen Wunder los. Der Bau, auf dessen Vollendungsjahr 1528 man oben in den Gewölbezwickeln des Chores traf, spielt Raummelodien ab, die erst spät, in der Blütezeit barocker Raumphantasien gleichen Reichtum zeigen. Die Kirche ist eine dreischiffige Hallenkirche mit Emporen in den Seitenschiffen, dazu Seitenchöre. Und nirgends ist ein Raumteil abgesplittert oder führt ein Sonderdasein. Alles ist ineinander gebunden, verschränkt, verklammert. Und das Achsenchor dominiert mit leichter Gebärde, mit einer Freiheit und Lichthaftigkeit, die einen, nun der Dreck gefallen ist, immer wieder wie ein ganz Neues überrascht. Man müßte viele Worte machen, um die Raumereignisse dieser Kirche nur einigermaßen einzufangen, wenn sich der Baumeister sogar farbiger Mittel bedient, um seine architektonische Meinung unmißverständlich zu machen, wenn er z. B. den Gurtbogen, mit dem sich die Seitenchöre öffnen, mit den gleich großen Gurtbögen der Empore durch farbiges Steinmaterial zu einem musikalischen Satz zusammenfaßt usw. Es ist wirklich eine vorbildliche Tat, zu der der Oberpfarrer von St. Peter sich dadurch erhoben hat, daß er mit eisernem Besen großes Reinemachen in seiner Kirche hat abhalten lassen. Außerdem war es aus bautechnischen Gründen ein Segen: unglaubliche Bauschäden waren mit der Ölschmiere zugedeckt gewesen. Man fiebert schon auf das nächste große Reinigungsereignis im alten Köln.

Aber der Oberpfarrer von St. Peter ist noch einen Schritt weitergegangen. Der Maler Hans Zepter ist dabei, die Kirche in Freskotechnik auszumalen. Alle Welt ist sich der Schwierigkeit der Aufgabe bewußt. Wird die unglaubliche Architektonik dieses Kirchenbaus zum zweiten Male zu Bruch gehen oder gelingt in der Malerei die Versinnlichung, die Überführung in letzte klarste

Geistigkeit der Wunder, die geheimnisvoll die Räume durchschreiten?

In zehn Zwickeln des Chores stehen bereits zwölf Apostel. Nach ihnen zu urteilen, glaubt man hoffen zu dürfen, daß das kühne Unterfangen Traeppers gelingt. Er hätte damit eine ganz bedeutende kunsterziehliche Tat vollbracht. Doch muß mit einem Urteil noch zurückgehalten werden, denn noch fehlt der erste, den architektonischen Ereignissen parallele entscheidende Schritt der Malerei. Die Würdigung derselben kann darum erst in späterer Zeit erfolgen. Berthold Paeschke



ALBRECHT DÜRER: THRONENDE MUTTER GOTTES
FEDERZEICHNUNG 1519
AUS HERM. JOS. LUX: DÜRER ALS KÜNSTLER UND MENSCH

Bücherschau

NEUE DÜRER-LITERATUR

Anläßlich des 400jährigen Todestages Albrecht Dürers erscheint eine Fülle Literatur meist populärer Natur, aus der wir die uns bisher zugegangenen Erscheinungen besprechen wollen.

Das weitaus wertvollste Werk, dessen monumentale Bedeutung auch noch nach Jahrzehnten seinen unvergänglichen Wert behalten wird, ist Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte, herausgegeben von Willy Kurth, mit einem Geleitwort von Campbel Dodgson, Holbein-Verlag München (Lexikonformat, 48 S. und 346 Abbildungen auf Büttenpapier M. 150.—). In diesem Werk sind zum erstenmal sämtliche Holzschnitte Dürers zusammenfassend behandelt. Das sehr vorsichtig gehaltene Vorwort Dodgsons — kennzeichnend für die bescheidene Zurückhaltung eines wirklich erstklassigen Kenners — und die in Entwicklungsgruppen zusammengefaßten Notizen Kurths geben eine ausgezeichnete wissenschaftliche Kritik über die ganze Tätigkeit Dürers, von seinen umstrittenen Lehr- und Wanderjahren bis zu seinen großen und umfassenden Meisterwerken. An dieser Stelle kann wissenschaftlich zu diesen Ausführungen nicht Stellung genommen werden; es sei nur soviel gesagt, daß alles gewissenhaft zusammengetragen wurde, was in einer weit zersteuten Forscherliteratur der letzten vier Jahrzehnte zu all diesen Problemen vorgebracht wurde.

Weit über den verhältnismäßig kleinen Forscherkreis, den diese Fragen beschäftigen, geht die rein künstlerische Bedeutung dieses Werkes. Nach den allerbesten und ausgesuchtesten Exemplaren sind sämtliche Holzschnitte Dürers in Originalgröße — nur einige wenige mußten ihres allzu großen Umfanges wegen um ein geringes verkleinert werden — abgebildet und diese ausgezeichneten Klischees sind auf ebenso vorzügliches Büttenpapier gedruckt, so daß der ganze Band das gesamte Holzschnittwerk Dürers in einer Druckschönheit vorliegt, wie dies kein einziges Kabinett zu bieten vermag; denn die großen Sammlungen bieten ja auch neben ersten Drucken viele geringere Abdrücke, gerade aber bei Holzschnitten kommt es in unvergleichlichem Maße auf kräftige, klare Abdrücke vom noch unverletzten Holzstock an. Man braucht die Drucke dieses Werkes nur mit irgendeiner sonst guten Wiedergabe eines beliebigen Dürer-Buches zu vergleichen, um den ungeheueren künstlerischen Gewinn zu begreifen, den man vor diesen Wiedergaben hat. Wer das Geld nicht zu scheuen braucht, und schließlich ist der Preis keineswegs zu hoch, der möge zu dieser unvergleichlichen Jubiläumsgabe greifen, die eine dauernde Kunstfreude für Generationen bedeutet.

Eine andere Aufgabe hat sich Kurt Pfister in seinem Buch Albrecht Dürer, Werk und Gestalt. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien (mit 187 teils farbigen Bildtafeln, 104 S. Text, in Leinen gebunden M. 20.—) gestellt. Von vornherein will er ein Volksbuch zur Festfeier schreiben und keine neuen Forschungen geben. In klarer Übersicht gibt er die Entwicklung des Meisters an Hand seines Lebens und seiner Werke. Die eingestreuten Auszüge aus Dürers handschriftlichen und gedruckten Hinterlassenschaften ver-

stärken das Persönliche der Darstellung. Der Text wird von sämtlichen Randleisten des Gebetbuches Kaiser Maximilians umrahmt (von denen wir auf S. 193—195 einige Proben bringen). Sehr geschickt gewählt sind die Abbildungen, unter denen wir nicht nur die bekannten Gemälde und graphischen Blätter, sondern auch viele Zeichnungen und Aquarelle finden. Besonders gut sind einige farbige Abbildungen nach Aquarellen Dürers. So darf das Buch für weitere Kreise ehrlich empfohlen werden.

Für noch weitere Kreise sind zwei andere Dürerschriften bestimmt. Einmal: Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinen Gehilfen (Julius Langbehn und Momme Nissen). Mit einem Brief von Hans Thoma und 81 Vollbildern in Kupfertiefdruck (Verlag Joseph Müller, München 23, in Büttenumschlag M. 2.40). Der Text entspricht dem Aufsatz, den Langbehn und Nissen im Jahre 1904 im Kunstwart veröffentlicht haben. Das erzieherische und ethische Pathos in einer ganz bestimmt nationalen Einstellung gibt dem Text seine Bedeutung über die Zeit hinaus, wenn auch manche Polemik gegen damalige Kunstbestrebungen heute ihre Bedeutung verloren hat. Dürer kann heute eben als deutscher Gegenpol gegen französischen Impressionismus nicht mehr begriffen werden, sondern Dürer kann und muß heute der Helfer zu einer neuen geistigen und heroischen Einstellung deutscher Kunst sein. Der Kupfertiefdruck ermöglichte sicherlich um billiges Geld die große Anzahl von Abbildungen zu bringen, die in ihrer charaktervollen Auswahl auch noch auf Langbehn zurückgeht, nur daß man bei dieser Technik vielfach Verunklärungen der Linien in Kauf nehmen muß. Sonst ist die Aufmachung geschmackvoll.

Ein kleines Bändchen liegt ferner vor von Herm. Joseph Lux, Dürer als Künstler und Mensch (Verlag Kath. Bücherstube Nürnberg, Karl Glock, 55 Seiten und 10 Abbildungen, brosch. M. 1.20). In einfacher, schlichter Sprache, aber doch eindringend, wird hier das Leben Dürers auch mit Ausblicken auf Kultur und Religion geschildert. Im Anhang finden sich einige Gedichte von Dürer religiöser und didaktischer Art. Unter den Abbildungen sind auch einige seltener gesehene Zeichnungen, von denen wir Proben bringen. Das Büchlein scheint mir besonders empfehlenswert für jugendliche, geweckte Kreise.

Zuletzt sei noch für manchen, der im Dürerjahr Grüße an Freunde und Bekannte mit Dürers Bildern senden will, auf die außerordentlich umfangreiche Folge von Dürer-Kunstpostkarten in 21 Folgen mit rund 300 Karten hingewiesen, die in F. A. Ackermanns Kunstverlag, München NW 13 (pro Karte 10, 15 und 20 Pfg., bei größerer Abnahme billiger) erschienen sind. Die Gemälde Dürers erscheinen in Vierfarbendruck, es sind aber auch sehr schöne Serien der Aquarelle, Kupferstiche, der verschiedenen Passionen, der Holzschnitte und der Zeichnungen erschienen. Besonders eignen sich diese Postkarten auch für Wiedergabe im Episkop und für Ausstellungen in Schulen. Ein zusammenfassender Aufsatz von Wilibald Ulbricht, Dresden, wird für solche Vortragszwecke gerne beigegeben.

Georg Lill

Schippers, Adalbert, Das Laacher Münster. Köln 1927, J. P. Bachem. XII u. 112 S., 41 Taf., 22 Abb. im Text, geb. M. 19.—.

Maria-Laach, das 1926 zu einer Basilika Minor erhoben wurde, ist in seiner charaktervollen, vielteiligen Erscheinung mit sechs Türmen, zwei Querschiffen und Chören, der reizvollen Vorhalle im Westen eine der edelsten Blüten deutscher romanischer Baukunst. Dazu kommt, daß es landschaftlich reizvoll in der nächsten Umgebung eines Sees gelegen ist. Die Würde seines Alters — es wurde 1093 gegründet —, die Schönheit seiner Lage, die Monumentalität seiner Erscheinung nehmen jeden gefangen, der sich ihm nähert, auch wenn er nichts weiß von der Bedeutung dieses Ortes für das religiöse Leben, die ihm der Abt Ildefons Herwegen für ganz Deutschland gewonnen hat.

P. Dr. Schippers war wie kein anderer berufen, die Monographie des Laacher Münsters zu schreiben. Seit zwanzig Jahren hat er sich mit dessen Baugeschichte beschäftigt: er kennt es bis in den letzten Winkel hinein, bis zum letzten Stein. Das ist keine Übertreibung, gerade beim Lesen dieses Buches wird es deutlich, wie er, ohne die großen Zusammenhänge zu übersehen — er verankert den Bau immer wieder in der rheinischen und deutschen und europäischen Kunstgeschichte —, seine Geschichte Jahr für Jahr an den Bausteinen und ihren Schichten abzulesen unternimmt. Und es gelingt ihm, den Leser zu überzeugen und all die schwierigen Fragen in einer Weise zu klären, wie man es kaum erwarten durfte. Auf die einzelnen Spezialfragen einzugehen, ist hier nicht der Platz.

Das Buch ist nicht ganz leicht zu lesen; es setzt, will man allen Ausführungen folgen, eine umfängliche Kenntnis der mittelalterlichen Baukunst voraus. Aber es wird auch den Leser befriedigen und erfreuen, der es mehr aus der Freude am Kunstwerk an sich zur Hand nimmt: die feinsinnigen, gefühlten Beschreibungen und Betrachtungen, die Schippers von dem Bauwerk im ganzen, von seinen einzelnen Teilen und Monumenten gibt, die Klarheit, mit der hier ein völlig Vertrauter von Dingen spricht, die ihm seit Jahren bekannt sind und die sich ihm in ihrem Innersten eröffnet haben, sie sind nicht die letzten Eigenschaften dieses Buches, die hervorgehoben zu werden verdienen. Der Verlag hat von seiner Seite, was Druck und Ausstattung betrifft, sein Bestes geleistet.

A. Stange



ALBRECHT DÜRER: CHRISTUS IN DER RAST
KUPFERSTICH 1511

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





MARTIN WEBER-FRANKFURT A. M.
FASSADE DER ST.-BONIFATIUS-KIRCHE IN FRANKFURT-SACHSENHAUSEN



DOMINIKUS BÖHM: DORFKIRCHE IN DETTINGEN A. M., 1923

WESTDEUTSCHE KIRCHENBAUKUNST

VON GEORG LILL

In der Erneuerung der christlichen Kunst im Sinne eines zeitbedingten schöpferischen Gestaltens haben wir ohne Zweifel die erste Etappe hinter uns. Das Wollen einer neuen Kirchenarchitektur ist über das Stadium eines zögernden Überganges, über rein theoretische Pläne und Entwürfe vorwärtsgeschritten zu ausgeführten Bauten, die nicht mehr eingeordnet werden können in kunsthistorische Begriffe vergangener Epochen, sondern die in Formen arbeiten, denen eine kommende Zeit einmal einen zusammenfassenden Namen geben mag. Und was das Wesentliche ist, die Ordinariate der wichtigsten Diözesen Deutschlands haben praktisch zu dem Problem Stellung genommen, einzelne haben auch durch Worte, die meisten aber haben nur durch die Tat der Genehmigung anerkannt, daß die Zeit der reinen Stilimitation auf dem Gebiete des Kirchenbaues zu Ende ist oder zum mindesten zu Ende geht. Vor den Bauten eines neuen Gestaltens tritt das rein apodiktische Verneinen, das lieblos gehässige Absprechen immer mehr zurück. Nicht wird und darf eine sachgemäße Kritik verstummen, die aus dem Verfehlten, Unvollkommenen, im Keime Steckengebliebenen positiv lernt, um die Bewegung fortzuführen, nicht sie zu vernichten. Mag eine kleinere Gruppe, die nicht mehr mitgehen kann, oder einige Überidealisten, die mit einem Schlage das völlig Neue ohne jeden Übergang wollen, noch grollend beiseite stehen, Tatsache ist und bleibt, daß auf breitester Basis in Österreich, Bayern, Schwaben, Westdeutschland, Schweiz, Frankreich, Belgien und Holland die kirchliche Architektur, von allen Zweigen christlicher Kunst zuerst, aus der Krisis von Jahrzehnten heraus zu einer Lösung drängt, die künstlerisch bedeutungsvoll, kirchlich brauchbar und Priestern wie Gemeinden ehrfurchtsvoll und würdig dünkt.

Seit vier Jahren verfolgt unsere Zeitschrift diese Entwicklung und nun ist es an der Zeit, in zusammenfassenden Berichten die zwar aus einer gemeinsamen Basis erwachsenden, aber heute schon landschaftlich und national sich unterscheidenden Bestrebungen unseren Lesern vorzuführen. Nachdem wir im letzten Heft (S. 225 ff.) über den Österreicher Clemens Holzmeister in Wien berichteten, soll jetzt Westdeutschland folgen. In den Rheinlanden und Westfalen ist die Berührung zwischen modernem Bauschaffen und kirchlicher Architektur am stärksten. In diesen Gegenden sind dank der wirtschaftlichen Lage die größten und bedeutendsten Profanbauten seit dem Kriege entstanden: Fabrikhallen, Stadions, Ausstellungshäuser, große Kontorhäuser, repräsentative Bauten von Wirtschaftsverbänden und intimere Wohnbauten. Die Katholiken stehen und leben mitten in diesem flutenden Strome einer zeitentsprechenden Kultur und Zivilisation und so müßte unter ihnen schon ein seltsames, absichtliches Beiseitestehen, eine doktrinäre Ghettostimmung vorherrschen, wenn sie nicht von dieser Bewegung erfaßt worden wären. Dem Westdeutschen liegt aber nichts ferner. Nirgends sind die Auseinandersetzungen über zeitentsprechende Kultur, Literatur, Politik, Lebensgestaltung stärker als gerade bei den westdeutschen Katholiken, die ein Jahrhundert hindurch gegenüber allen liberalisierenden Einflüssen gleichmäßig Sinn für ihre Weltanschauung wie für ein Mitarbeiten an den Problemen der Neuzeit bewahrt haben. So finden wir auch in der kirchlichen Kunst Westdeutschlands gerade in den zwei letzten Jahrzehnten eine intensive Betätigung, die manchmal seltsam zwischen zwei Extremen schwanken mag, aber eben deshalb eine verständnisvolle, überzeugte Anteilnahme schuf, der gegenüber manch andere Gegend Deutschlands in beschämendem Rückstand blieb und bleibt.

Den meisten Impuls hat die neuzeitliche Kirchenarchitektur von einer Persönlichkeit erfahren, die im Winkel von Rhein und Main saß und schuf: Dominikus Böhm, ursprünglich Lehrer an den technischen Lehranstalten zu Offenbach a. M., seit 1926 Professor und Leiter der Abteilung für christliche Kunst an der Kunstgewerbeschule in Köln[1]). Sein erster Kirchenbau war die Kirche von Dettingen a. M., eine Stunde westlich von Aschaffenburg, noch auf bayerischem Boden. Sie ist in der schlimmsten Zeit deutschen wirtschaftlichen Lebens, im Inflationsjahr 1923 entstanden, als man am Anfang der Woche noch nicht wußte, wie man am Ende die Lohngelder werde zahlen können. Und trotzdem ist diese Kirche, ursprünglich nur als Notkirche gedacht, dank der Energie des dortigen Pfarrherrn und des Architekten erstanden, als das charakteristischste Denkmal, das diese Zeit uns überliefert, wie mit Recht ein nachdenksamer Geistlicher sie bezeichnet hat (Abb. S. 257 u. 259). Sozusagen der Gedanke der Kirche in nuce. Scheinbar nur Wände und Flächen, Bruchsteinmauerwerk mit Ziegelbindern, Verzicht auf jeden Schmuck. Verächtlich hat man sie als »Scheune« bezeichnet. Und doch wer tiefer sieht, fühlt, wie nicht mit Zier- und Schmuckbeigaben, sondern durch den Rhythmus der Baumassen und durch die Lichtführung dieser Bau trotz aller Einfachheit seine Bedeutung erhält, herausgehoben bleibt als Land- und Dorfkirche aus den umgebenden Häuschen des Fabrikortes. Die langgestreckte basilikale Anlage bekommt durch den hohen, geschlossenen Vorbau ihre monumentale Schauseite. Und ebenso bekommt das einfache Innere seine Weihe durch das stimmungsvolle Licht des schmalen Hochgadens. Über all der schlichten Einfachheit triumphiert dann die laute Farbensprache des mächtigen Frieses von Stationen, die vorne in Kreuzigung, Verkündigung und Geburt seinen Ausklang hat. Gewiß sind diese Fresken von Reinhold Ewald in Offenbach in der aufgeregten expressionistischen Sprache dieser unruhigen Zeit gehalten, aber sie sind ernst und innerlich und farbig von ausschlaggebender und stimmungsvoller Wirkung für den ganzen Innenraum.

Eine ähnliche Lösung war auch St. Joseph in Offenbach a. M. Bedeutungsvoller in Umfang und Aufgabe war dann der Umbau einer vorhandenen Kirche zur Schwäbischen Kriegergedächtniskirche in Neu-Ulm. Im Äußeren bleibt auch hier der rechteckige Portalvorbau herrschend, nur daß er sich hier in drei mächtigen Toren in einer Quaderwand öffnet. Das Innere erhält Schönheit und Reichtum nicht durch zierliche Formen, es ist einfacher Eisenbeton- und Rabitzbau — sondern durch die prachtvolle Lichtführung, die durch geschickt angebrachte Rippen, durch spitzbogige Öffnungen, und

---

[1]) Vgl. Kirchenbauten von Dominikus Böhm. Von A. Hoff. In Die christliche Kunst XXII (1925/26), S. 345 ff. mit Abbildungen von St. Joseph in Offenbach, der Kriegergedächtniskirche in Neu-Ulm und unausgeführten Plänen.

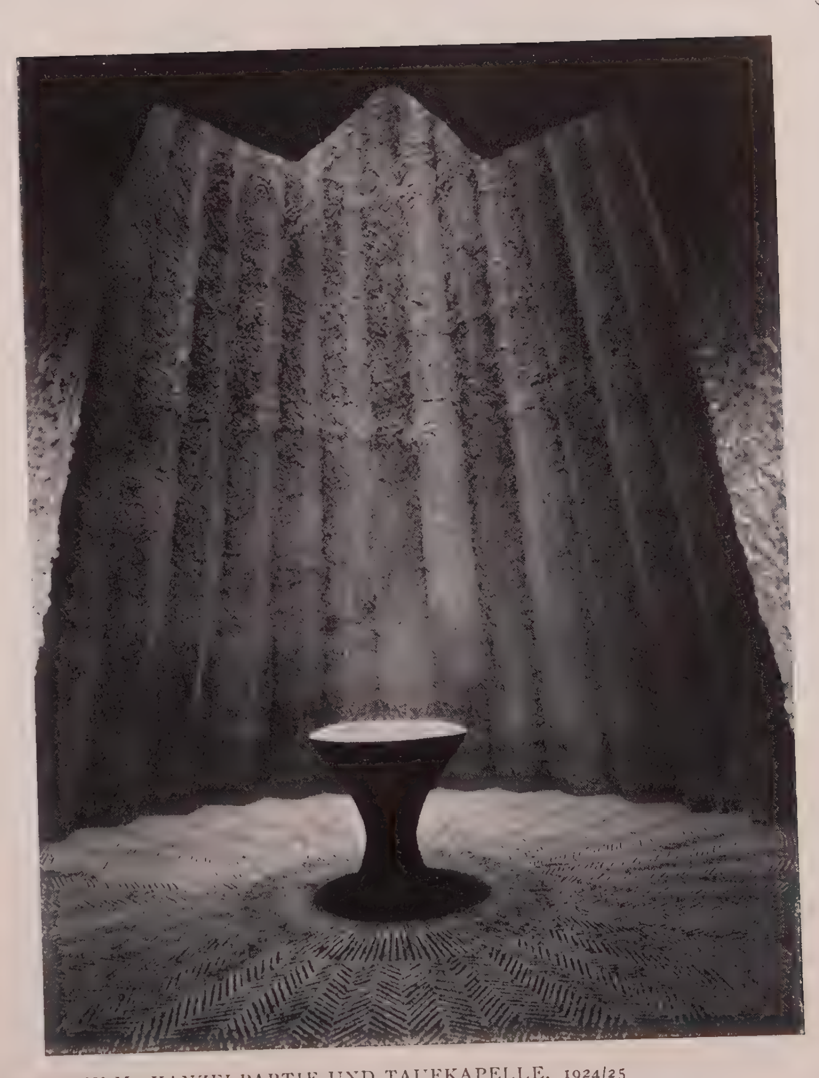


DOMINIKUS BÖHM: INNERES DER KIRCHE VON DETTINGEN A.M.

kulissenartige Seitenbeleuchtung vielfach abgestuft und differenziert wird. Eine Partie wie die um die Kanzel (Abb. S. 260) zeigt seine Raumschönheit wesentlich durch den Reichtum von Schatten und Licht. Fast raffiniert wird dies bei der Taufkapelle (Abb. S. 260) ausgenützt. Ein hoher kaminartiger Raum, mit pyramidenhafter Verjüngung nach oben, die Wände gebrochen, das Licht nur aus einer verhältnismäßig kleinen horizontalen Fläche, die mit buntem Glas geschlossen ist, eindringend. Das Licht fällt senkrecht in den Schacht herab, erfaßt in voller Fülle den Taufstein und differenziert auf dem Fischgrätenboden bis in die dunkeln Ecken. Wie es dann wieder an den rauh verputzten Wänden diffus herunterrieselt, ist von starkem Kontrast zum hellen Mittelteil. Die Wirkung ist außerordentlich stark, überraschend geheimnisvoll. Man hat diese Wirkung als „kinohaft" für eine Kirche ablehnen wollen. Man sollte mit solchen Vergleichen vorsichtig sein, denn man könnte sonst manches auch in der alten Kunst verdächtig machen. Auch kirchliche Kunst wird mit Mitteln arbeiten müssen, die ebensogut profan verwendet werden. Die Stimmung der Taufkapelle ist aber ohne Zweifel sakral.

Das Kühnste und Persönlichste, was jedoch bisher Dominikus Böhm gebaut, ist seine Dorfkirche in Bischofsheim bei Mainz, eingeweiht 1926 (Abb. S. 261—263). Die Fassade (Abb. Heft 3, S. 71) zeigt wieder die große Stirnwand. Nur wird die Einheitlichung des Grundmotivs noch mehr herausgearbeitet, indem eine einzige spitzbogige Öffnung mit abgestufter Senkung fast in die ganze Höhe der Fassade eingeschnitten wird. Durch den vorspringenden, seitlich gestellten Turm und den Verbindungsgang zum Pfarrhaus wird diese ganze Wand perspektivisch zurückgedrängt, aber durch den breiten Treppenaufgang mit der Straße in unmittelbare Verbindung gesetzt. Obwohl die Kirche eigentlich nicht groß ist, wirkt die Einheitlichkeit der Schauseite, die in Blankziegelbau aufgeführt ist, neben den kleinen Häusern außerordentlich wuchtig und monumental. Das Außergewöhnliche gegenüber den unbedeutenden Profanbauten ist der Würde der Kirche entsprechend. Noch überraschender ist das Innere. Eine glatte parabolische Wölbung in grauem Eisenbeton, die mit ihren Kämpfern auf dem Fußboden aufsetzt, umfaßt den Raum fast in einer katakombenartigen Stimmung. Die Stimmung konzentriert sich auf einen tiefen, strengen, abgeschlossenen Ernst, der mit dem Blick gegen den Altar fast ins Düstere geht, dagegen mit dem kräftigen Lichteinfall von der Portalseite her, doch eine Aufhellung erhält. Aber auch architektonisch differenzierte Stellen finden sich, wie der prächtig sich über-

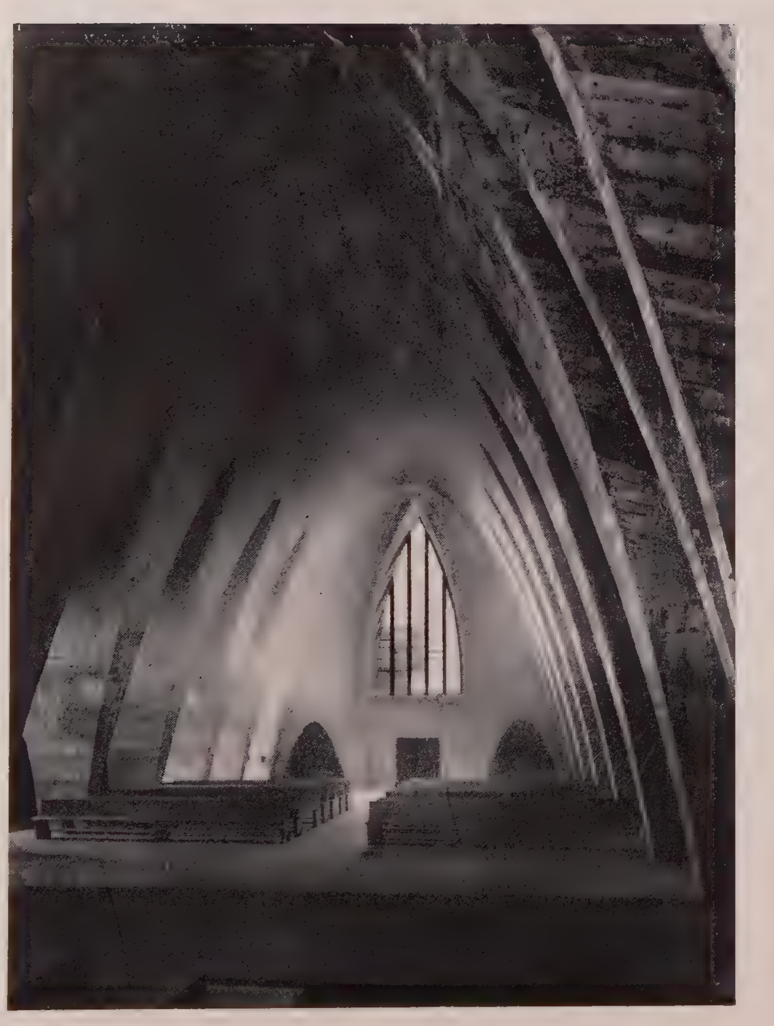




DOMINIKUS BÖHM: AUS DER KRIEGERGEDÄCHTNISKIRCHE ZU NEU-ULM: KANZELPARTIE UND TAUFKAPELLE, 1924/25



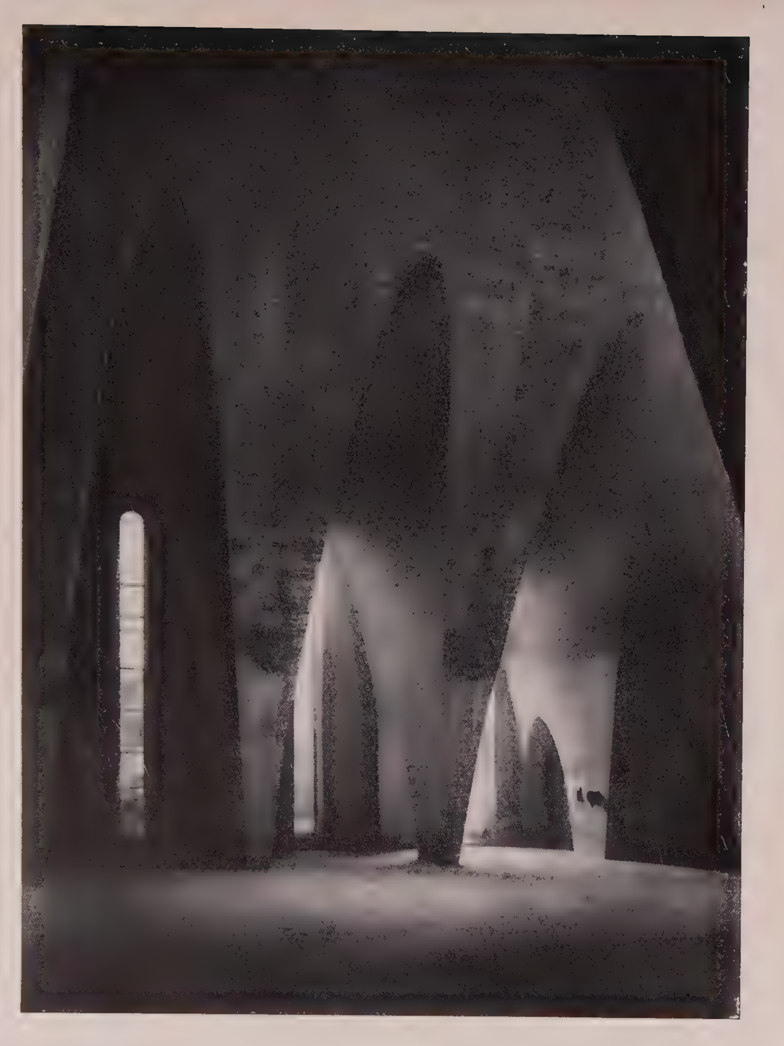
DOMINIKUS BÖHM: DORFKIRCHE ZU BISCHOFSHEIM B. MAINZ. INNERES. 1926



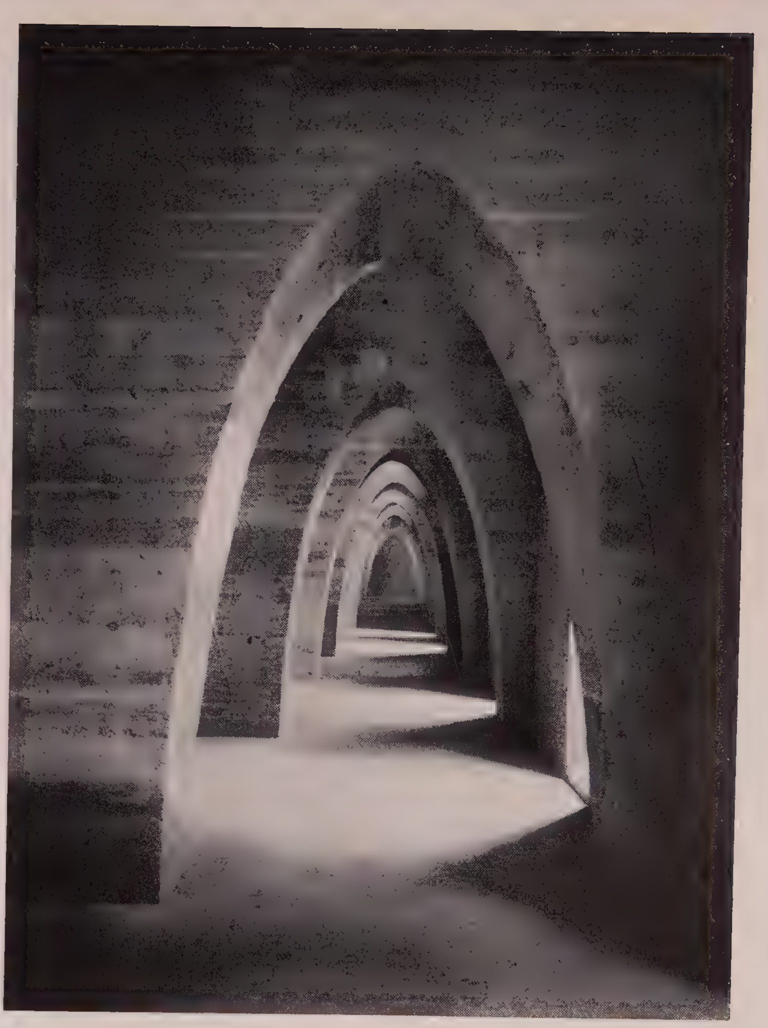
DOMINIKUS BÖHM: BISCHOFSHEIM B. MAINZ
BLICK ZUM AUSGANG



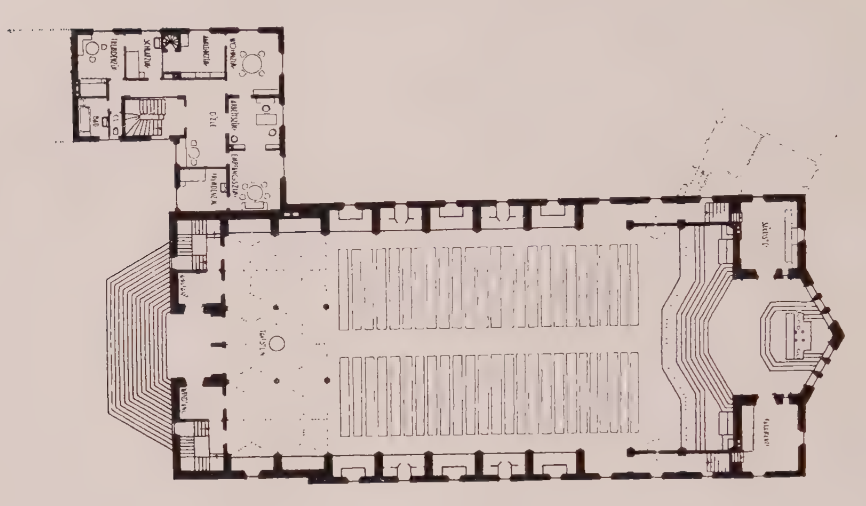
DOMINIKUS BÖHM: BISCHOFSHEIM B. MAINZ
BLICK AUF DIE ORGELEMPORE (EPISTELSEITE)



DOMINIKUS BÖHM: BISCHOFSHEIM B. MAINZ
BLICK VOM INNERN ZUM SEITENGANG



DOMINIKUS BÖHM: BISCHOFSHEIM B. MAINZ
BLICK DURCH DEN SEITENGANG



MARTIN WEBER: GRUNDRISS DER BONIFATIUSKIRCHE ZU FRANKFURT A. M., 1926/27

schneidende Blick in den Seitengang, der Blick vom Hauptschiff auf die Fensterseite, die Partie mit der Orgelempore auf der Epistelseite. Selten schöne Lichteffekte werden durch das Herunterziehen der Seitenfenster bis zum Fußboden, die Leitung des Lichtes durch den Seitengang und die Reflexlichter auf dem Boden erzielt. Die Kirche ist ohne Zweifel ungewöhnlich. Wer nur Freund des prunkhaften, weichen, musikalischen Barocks oder gar Rokokos ist, wird vor der elementaren Wucht dieser fast vulkanisch aufsteigenden Gußmasse erschrecken. Aber gerade in der künstlerischen Einheitlichkeit der Grundidee, die Masse in ihrer packenden Wucht sprechen zu lassen, kommt eben auch eine ganz bestimmte Seite religiösen Fühlens zum lebendigsten Ausdruck. Es ist vielleicht nicht uninteressant zu wissen, daß in dem stark kommunistisch durchsetzten Industriedorf die Kirche beliebt ist.

Wenn man auch begreifen kann, daß Böhms Ideen vielen, die sich erst an einer solchen Intensität des Ausdrucks gewöhnen müssen, schwer eingehen, so ist es für die Entwicklung der kirchlichen Architektur lebhaft zu bedauern, daß es ihm trotz eifriger Tätigkeit bei Wettbewerben bisher nicht mehr gelungen ist, einen größeren Bauauftrag (außer einer kleinen Kirche im Bergischen) zu erhalten. Es wäre zu wünschen, daß sich im katholischen Westdeutschland soviel kulturell-religiöser Willen fände, ihm, unserem kühnsten Kirchenbauer, einmal eine Großstadtkirche anzuvertrauen, an der er sein ganzes Können zeigen könnte.

Die künstlerische Auswirkung einer Persönlichkeit beruht jedoch nicht nur auf dem, was sie selbst schafft, sondern mindestens ebenso sehr, wie sie andere bewußt oder unbewußt beeinflußt. Es mag für einen lebenden Künstler wie Dominikus Böhm manchmal schmerzlich sein, sehen zu müssen, wie Ideen, die er im ersten Keime in Skizzen und Entwürfen hinausgegeben, nun von anderen weitergetrieben und zur Ausführung gebracht werden. Aber gerade, daß die Ideen Böhms ausbaufähig sind, spricht für die innere Notwendigkeit ihres Entstehens aus einem bestimmten Zeitgefühl heraus.

Aus der Schulung und Mitarbeit bei Dominikus Böhm kommt auch der junge Architekt Martin Weber in Frankfurt a. M. Sein bisheriger bedeutendster Bau ist die St. Bonifatius-Kirche in Frankfurt-Sachsenhausen, die aus einem Wettbewerb der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ im Jahre 1925 mit dem 1. Preis hervorgegangen ist[1]). Wer einmal die vielen Schwierigkeiten ermessen will, die für den Laien aus der Beurteilung eines Baues nur aus den Plänen erwachsen, vergleiche die damaligen Abbildungen mit den jetzt vorliegenden Photographien des fertigen Baues. (Abb. S. 264, 265, 267, 269 und Beilage.)

---

[1]) Vgl. Die christl. Kunst XXII (1925/26), S. 249 ff.



MARTIN WEBER: ST. BONIFATIUSKIRCHE FRANKFURT A. M.
BLICK AUF DIE FASSADE



MARTIN WEBER: ST. BONIFATIUSKIRCHE FRANKFURT A. M.
BLICK AUF DIE RÜCKSEITE

Die Bonifatiuskirche ist im Grundriß ein geschlossenes Rechteck mit eingebautem Sechseckturm über dem östlichen Hochaltar und eingezogenen schmalen Seitenpfeilern. Das Pfarrhaus schließt sich im rechten Winkel an die nördliche Seite der Fassade. Das Äußere erhält sein charakteristisches Gepräge durch die Massigkeit eines Klinkerziegelbaues. Der warme Klinkerziegel, der von Violett ins Dunkelrote spielt, wird nicht in einer Art verwertet, sondern neben glatten Ziegeln stehen rauhe, leicht bossenartig erhöhte. Dadurch erhalten die glatten ruhigen Wände eine malerische Belebung, und das Geschichtete eines Ziegelbaues tritt in seiner ästhetischen Bedeutung klarer hervor. Die Fassade wird bestimmt durch die beiden ruhigen pylonenartigen Vorbauten vor der zurückspringenden Fassade. Vermittelnd und überleitend ist eine breite Freitreppe vorgelegt, die das Feierliche und Abgesonderte noch einmal besonders betont. Als einziger Schmuck erhebt sich am Pfeiler über den beiden niederen Türen eine Bonifatiusstatue von Arnold Hensler. Die Fenster sind schmal gehalten, weil eben die Mauermasse in ihrer Geschlossenheit wirken soll. In ähnlicher Weise sind die Langseiten behandelt; die architektonische Gliederung geschieht durch die Spitzbogenöffnungen der Unterkirche und die schmalen Fenster, die durch gehöhte Ziegelbänder rhythmisch verbunden sind. Besonders wirkungsvoll ist der gedrungene Turm, der in die Ostseite einbezogen ist. Die Geschlossenheit seiner Wände wird nur durch die sehnig langgezogenen Schlitzfenster belebt. Das kurze Pyramidendach mit dem kräftigen Kreuz bildet eine gute Bekrönung. Manchem, der an den Überreichtum gotisierender Kirchen der Neuzeit gewöhnt ist, mag die Einfachheit der äußeren Schale nüchtern vorkommen. Aber eben durch diese Einfachheit wird die monumentale Kraft des Gesamteindruckes gesteigert. Man ziehe zum Vergleich gewisse norddeutsche Backsteinkirchen des 14. u. 15. Jahrhunderts heran, um zu sehen, wie hier mit Mitteln gearbeitet wird, die auch alter christlich-deutscher Kunst nicht fremd waren[1]). Neuzeitlich ist dann wieder die Steigerung geschlossener Raumkörper (Vorbau, Fassade, Turm), die nach allen Seiten sehr wirkungsvolle Überschneidungen bieten.

Das Innere[2]) wird durch die gedrückt spitzbogige Wölbung aus Eisenbeton bestimmt, in den aus Gründen akustischer Verbesserung Schwemmstein in dem oberen Teil der Wölbung einbezogen ist. Gratige Rippen teilen die Wölbung in einzelne Joche, die wie ein geblähtes Segeltuch leicht gewölbt sind. Dadurch wird das Schwere der Wölbung erleichtert und eine reichere Differenzierung des Lichtes im Gewölbe erzielt. Das Licht fällt durch schmale, aber verhältnismäßig engstehende Fenster, die mit farbigen Antikglasplatten in verschiedenen zart nüancierten Farbtönen geschlossen sind, in den Raum und verteilt sich hier sehr gleichmäßig. Auch hier entsteht in den Seitenkapellen und durch den Reflex des gebrochenen Lichtes eine starke Belebung. Der Innenraum erscheint in der Wiedergabe dunkler als er ist, weil er gegen den überaus hellen Altarraum steht. Der Altar befindet sich nämlich in dem eingebauten Turm und erhält aus der halben Höhe des Turmes durch die reichlichen Fenster eine volle Flut des Lichtes, das von oben auf den Altar fällt. Es ist ein kühnes Experiment, den Altarraum lichter zu halten als das Schiff, allerdings ein Experiment, das auch in der Gotik schon versucht worden ist. Daß es nicht in Frankfurt mißlungen ist, liegt nur an dem Takt des Künstlers, der die Fenster nicht zu weit heruntergehen läßt und eine geschlossene Wand hinter dem Altar bildet.

Das Überraschendste an der Innenwirkung der Bonifatiuskirche bildet die farbige Behandlung. Sämtliche Flächen sind nämlich farbig getönt, nicht in dem glatten Anstrich üblicher Art, sondern in einer malerischen Nüancierung im Auftrag. Der Altarraum zeigt ein warmes Sandsteingelb, die Chorwand ein lichtes Rot und die Wölbung ein helles Rauchblau. Diese Farbigkeit mag anfangs befremden. Auch hier wird einer oder der andere den verächtlichen Vergleich mit dem Kino ziehen. Gewiß war das Kino dank wirtschaftlicher Sonderverhältnisse zuerst in der Lage, diese neue farbige Innenraumgestaltung auszubilden. Damit ist aber noch gar nichts gegen die kirchliche Verwendbarkeit gesagt. Mehr wie ein barocker Effekt ist erst im Theater erprobt worden, bevor er in unsere Kirchen übernommen wurde. Auch hier kommt es auf die sakrale Anpassung an. Ohne Zweifel hat die Bonifatiuskirche durch die farbige Behandlung eine ganz besonders warme Note erhalten, die bei Abendandachten durch eine geschickt indirekt angebrachte elektrische Beleuchtung auf der Gegenseite der Chorwand und in den Pfeilerstützen erhöht wird. (Vgl. Abb. S. 269 links.)

[1]) Man vergleiche z. B. den Havelberger Dom in Die christl. Kunst XXII (1926/27), S. 244 ff. und besonders die Beilage. — [2]) Vgl. Abb. Heft 3, S. 73.



MARTIN WEBER: ST. BONIFATIUSKIRCHE IN FRANKFURT A. M
BLICK AUF LANGSEITE UND TURM

An Innenausstattung ist vorläufig nun der einfache, aber sehr würdige Hochaltar mit einem hohen Thronos und die schön gegliederte Ewig-Lichtlampe von Karl Borromäus Berthold vorhanden. Das noch Fehlende an Figuren, Stationen usw. muß natürlich mit besonderer Sorgfalt ausgesucht werden, um sich der Einheitlichkeit des Raumes einzuordnen.

Nicht unwesentlich bei einer solchen modernen Kirchenlösung ist der Standpunkt der Kirchengemeinde, den sie zum Baue einnimmt. Nach der Aussage des um die Kirche sehr verdienten Pfarrherrn, Hochw. Herrn Dr. Karst, ist nicht nur die Kirche bei der eigenen Gemeinde sehr beliebt, sondern weit über ihre Grenzen suchen auch Gläubige der Nachbargemeinden die Kirche auf, weil sie ihnen fromm und heimlich dünkt. Damit wäre gerade das erreicht, was christliche Kunst bezweckt, nämlich durch künstlerische Leistung religiöse Stimmung zu verbreiten.

Martin Weber hat inzwischen zwei weitere Entwürfe für Frankfurt gefertigt, für die Hl. Kreuzkirche einen reinen Eisenbetonbau mit einer imposanten vorgelegten Halle und einer ganz eigenartigen Kapelleneinteilung im Innern (Abb. S. 270). Für die Allerheiligenkirche wird an die Verbindung von Klinkerbau mit Eisenbeton gedacht. Hier tritt schon am Modell die schöne Gruppierung von Kirche, Pfarrhaus und Vereinshaus hervor (Abb. S. 271). Beide Kirchen bedeuten eine konsequente Fortentwicklung der Grundidee von St. Bonifaz, die bei aller Betonung des Sakral-Würdevollen doch das Schöpferische noch stärker hervortreten läßt.

Einen dritten bedeutenden Bau in der Rhein-Maingegend haben wir in der St. Marienkirche der Pallottiner in Limburg a. L., vor uns, die Architekt J. Hubert Pinand, Lehrer an der Landesbauschule zu Darmstadt aus einer Preiskonkurrenz heraus geschaffen (Abb. S. 272—275). Ein großer Klosterkomplex in gotisierender Art um 1900 war schon vorhanden. Es sollte nun, nachdem die Pallottiner eine selbständige Gesellschaft bilden, am Sitze ihres Provinzials eine entsprechende bedeutungsvolle Klosterkirche auf dem Hügel im Südosten der Stadt errichtet werden. Mit einem gewissen Recht wollte die junge Gesellschaft auch eine Kirche im neuen Geiste, sowie dies im Mittelalter die Cluniacenser, Zisterzienser, Franziskaner taten. Verlangt war eine Unterkirche, die nötigen Seitenkapellen für die vielen celebrierenden Patres und ein entsprechend großer Chor. Im Grundriß ist Pinand im Rahmen des natürlich Gegebenen geblieben: rechteckiges Schiff mit Rundchor. Im Äußeren wurde der Eindruck einer Klosterkirche vor allem durch die beiden mächtigen Türme erzielt. Für den durch das Gelände und die Unterkirche gebotenen Unterbau ist bossenartiges Bruchsteinmauerwerk verwendet, auf das ein Blankziegelbau mit einigen Steinbindern aufsetzt. Der Hauptakzent liegt auf der Fassade. Eine doppelläufige Treppe führt zu dem dreitürigen Portal. Darüber erheben sich die mächtigen Türme, die zu einer einheitlichen Fläche durch ein Mittelstück, das durch ein riesiges Rundfenster durchbrochen wird, zusammengefaßt ist. Hier im obersten Geschoß lösen sich die beiden Türme aus der Fassadenwand und werden nur durch niedere Pyramidenhelme fortgesetzt. Die Kapelle, die im Süden angefügt ist, bildet das Gegengewicht zu einem Verbindungsgang westlich, hinter dem der Klosterhof liegt und der zu dem Klosterbau überleitet. Der Klosterhof mit Kreuzgang ist von einer schlichten Bescheidenheit und doch von einer monumentalen Größe, die vor allem durch die stufenweise Steigerung von Kreuzgang, Kapellenbau, Schiff und Türme erzielt wird.

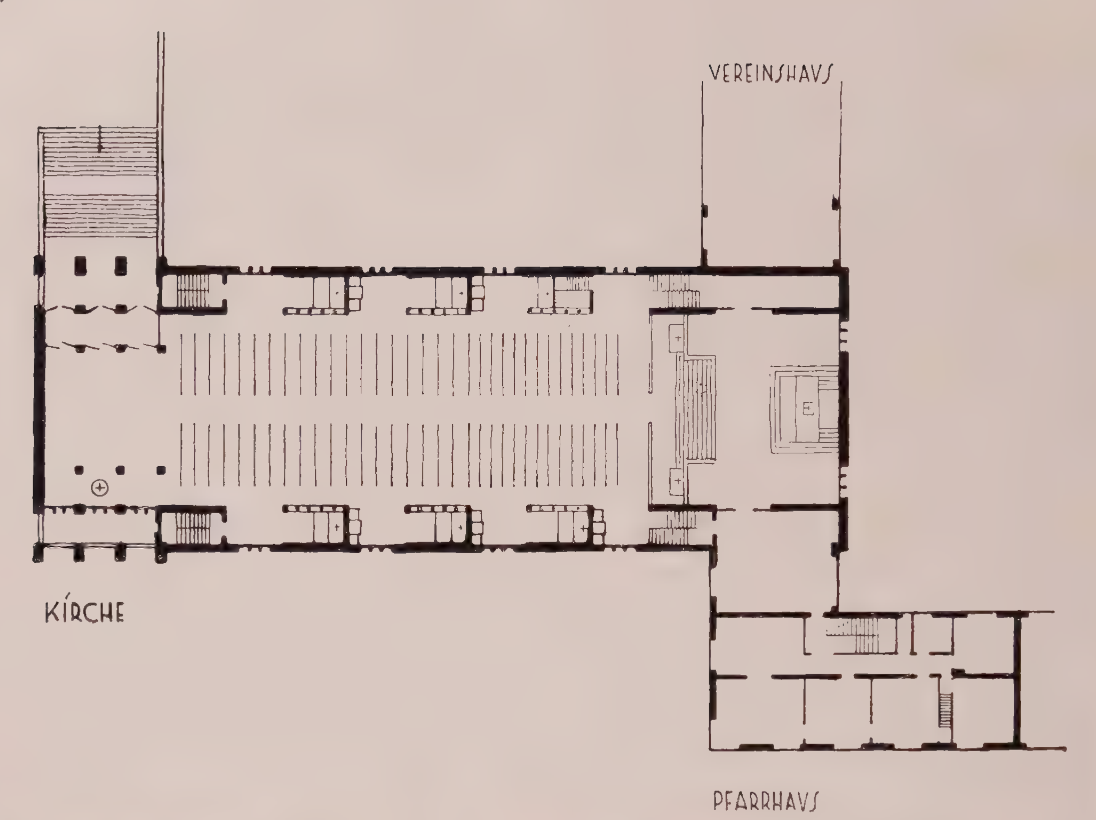
Überraschend großartig ist dann der Eindruck, wenn man durch das Portal in das Innere tritt. Eine einzige riesengroße Raumanlage mit parabolischer Wölbung in Eisenbeton. Der allzu drückenden Wucht einer solchen riesigen Tonne ist Pinand dadurch absichtlich ausgewichen, daß er die Eisenrippen vom Boden an heraustreten läßt und zwischen ihnen noch Hilfsrippen anordnet, die nur bis zur halben Höhe reichen. Die Wölbung wird dadurch in Linien wie Licht stark variiert. Auch die statische Spannung tritt ähnlich wie beim gotischen Rippengewölbe ästhetisch in Erscheinung. Besonders geschickt ist die Lichtführung. Gegenüber den dunkel gehaltenen Celebrationskapellen, die absichtlich gegenüber der Einheitlichkeit des Raumes zurückgedrängt sind, steht das durch die hoch angebrachten Fenster gleichmäßig und mild erleuchtete Schiff. Die Wölbung tritt mehr ins Dämmernde zurück. Heller akzentuiert ist wieder der Chor, der aber bei aller Helligkeit kein blendendes Licht hat. Der Chor wird nämlich von zwei Wölbeschalen umschlossen, zwischen denen ein Umgang liegt. So tritt das Licht durch die Fensterwand über den Umgang in die innere Wölbeschale mit den fächerartig geordneten Öffnungen, ohne daß man in direktes Fensterlicht blickt. Die mystische



MARTIN WEBER: ST. BONIFATIUSKIRCHE FRANKFURT A. M.
BLICK AUF DIE INNERE SEITENWAND



MARTIN WEBER: ST. BONIFATIUSKIRCHE FRANKFURT A. M.
BLICK IN DEN ALTARRAUM UNTER DEM TURM





MARTIN WEBER: GRUNDRISS UND MODELL FÜR DIE HL. KREUZKIRCHE IN FRANKFURT A. M.

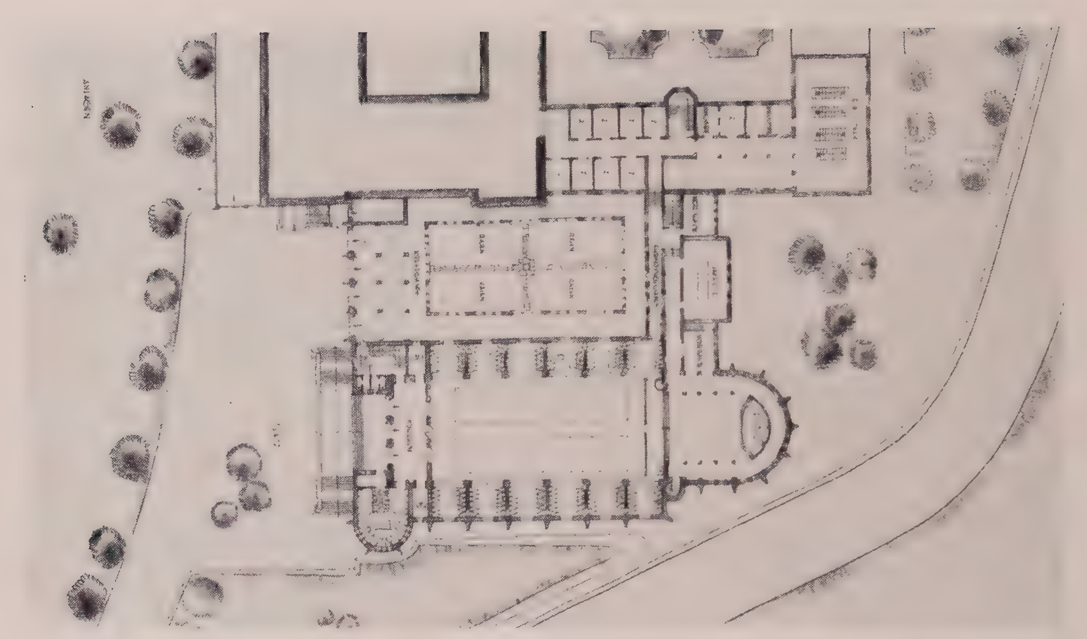


MARTIN WEBER: MODELL FÜR DIE ALLERHEILIGENKIRCHE

Wirkung des Raumes wird dadurch wesentlich verstärkt. Der Rauhverputz der Kirche ist im natürlichen graugelben Naturton gelassen, was der Mächtigkeit des Raumes auch am besten entspricht. An Innenausstattung fehlt der Kirche außer einem bunten Glasfenster von Sepp Frank über dem Eingangsportal und dem schönen Ewigen Licht noch alles. Auch hier wird mit allem Takt vorgegangen werden müssen, um Altäre, Figuren und Bilder rhythmisch und tektonisch der Architektur gut einzuordnen.

Von J. H. Pinand ist in der weiteren Umgebung von Limburg auch eine kleine Dorfkirche mit geringen finanziellen Mitteln erbaut worden. Es handelt sich um die Pfarrkirche von Hellenhahn im Westerwald (Abb. S. 276). Festhalten muß man bei der Beurteilung, daß es sich um den Typ einer Dorfkirche in armer, bergiger Gegend handelt, und deshalb ist es dankenswert, daß man in solchen kleineren Bauten sich abwendet von der Miniaturausgabe einer Stadtkirche mit unzulänglichen Mitteln und die derbere, nicht verglättete Art der Umgebung auch in der Kirche zum Ausdruck bringt. Wie fest steht diese Wand im einheimischen Bruchsteinmauerwerk, die dem stürmenden Winde immer wieder trotzen muß. Die Türen und Fenster beschränken sich auf das Notwendigste in Größe wie in Zahl. Nur die rhythmische Verteilung wirkt dekorativ.

Neben dieser mittelrheinischen Gruppe bildet sich am Niederrhein und in Westfalen, also wesentlich im Industrieviertel, ebenfalls ein neuer Kirchentyp heraus. Es wird in diesem Hefte von anderer Seite von wesentlichen Ergebnisse in dieser Gegend gesprochen. Hier soll nur auf die hochinteressante Marktkirche in Ickern bei Dortmund (Westfalen) hingewiesen werden, die von Prof. Alfred Fischer in Essen 1922—25 erbaut wurde (Abb. S. 278, 279). Als Material sind im Äußeren kleine verfugte Ziegel mit Eisenbetonstützen verwendet worden. Das Innere besteht aus einer parabolischen Eisenbetonwölbung. Ein gewisser Einfluß von Industriebauten scheint mir an dieser Kirche stärker als bei den



J. HUBERT PINAND: GRUNDRISS DER PALLOTTINERKIRCHE ZU LIMBURG A. L. ERBAUT 1926—27

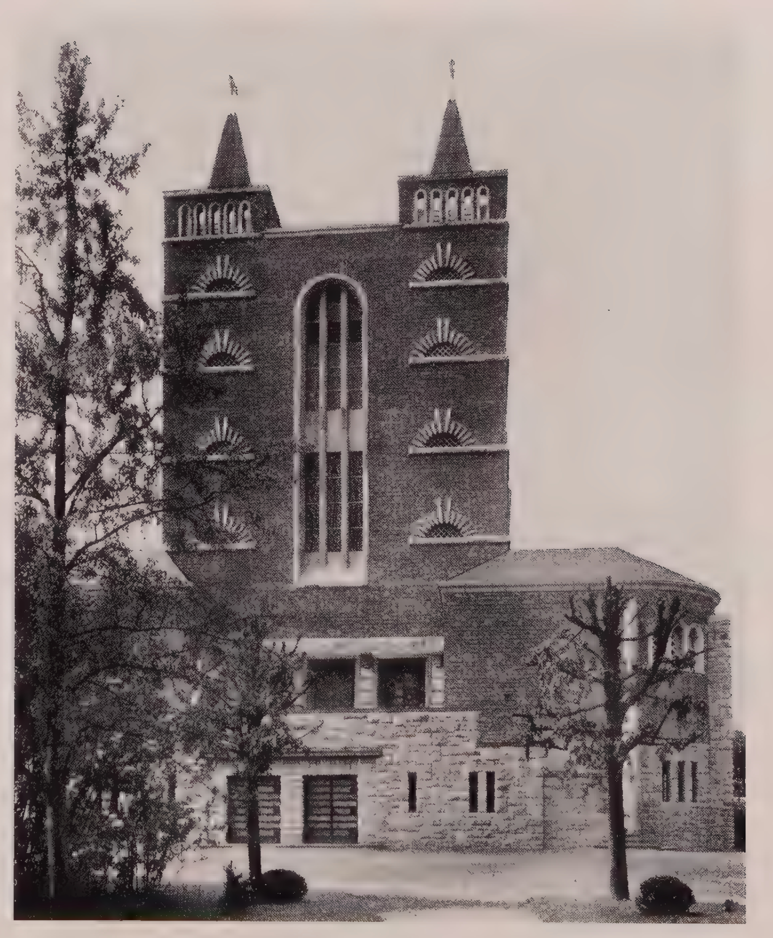
J. HUBERT PINAND: PALLOTTINERKIRCHE ZU LIMBURG A. L. BLICK VON DER ANSTEIGENDEN STRASSE



J. HUBERT PINAND: PALLOTTINERKIRCHE ZU LIMBURG A. L.
BLICK VON DER ORGELEMPORE GEGEN DEN CHOR



J. HUBERT PINAND: PALLOTTINERKIRCHE ZU LIMBURG A. L.
KLOSTERHOF MIT KREUZGANG



J. HUBERT PINAND: PALLOTTINERKIRCHE ZU LIMBURG A. L.
FASSADE



J. HUBERT PINAND: PALLOTTINERKIRCHE ZU LIMBURG A. L.
BLICK VON EINER SEITENKAPELLE ZUR KANZEL



J. HUBERT PINAND: PALLOTTINERKIRCHE ZU LIMBURG A. L.
CELEBRATIONSKAPELLE



J. HUBERT PINAND: DORFKIRCHE ZU HELLENHAHN (WESTERWALD)

mittelrheinischen Kirchen vorzuliegen. Aber das darf nicht als Tadel aufgefaßt werden, sondern ist eine ganz folgerichtige Erscheinung. Wer gewisse Bürger- und Handelshäuser der Spätgotik mit den gleichzeitigen Kirchen vergleicht (etwa in Lüneburg), wird zum Nachdenken über gegenseitige Beeinflussung von profaner und sakraler Architektur auch im Mittelalter kommen. Der sakrale Zweck tritt bei der Kirche in Ickern äußerlich in dem charakteristischen Frontbau gegenüber dem Kirchenschiff hervor. Gegenüber dem Lagernden das sich Erhebende, schließlich der gleiche symbolische Gedanke, wie in jeder traditionellen christlichen Kirche, nur in einer anderen Zeitsprache. Von beruhigender Bestimmtheit ist diese rhythmisch feingegliederte Frontwand und dieselbe Ruhe herrscht in der festlichen Halle, die eine ähnliche Klarheit des Raumes, wie eine Renaissancekirche (etwa die St.-Michaels-Kirche in München) besitzt. Die jetzige Innenausstattung ist nur eine provisorische, die Zukunft wird erst die notwendige Einheitlichkeit bringen können.

Von den Architekten Tietmann und Haake in Düsseldorf führen wir den Ausführungsentwurf für die St. Franziskuskirche in Düsseldorf-Mörsenbroich vor, die im Innnern wie im Äußeren auf sehr ruhige, große Formen gestellt ist (Abb. S. 277).

Zum Schluß nur noch ein einziger Gedanke! Im westdeutschen Gebiete, vor allem in der Gegend von Köln, Düsseldorf, Duisburg, Essen, Dortmund werden nach meinen Informationen im Laufe der nächsten zehn bis zwanzig Jahren wohl an die hundert Kirchen erbaut werden müssen, eine Aufgabe von religiöser, kirchlich-repräsentativer und



künstlerischer Bedeutung, wie sie seit den Zeiten der Spätgotik und des Barocks in diesem Umfang nicht mehr gegeben war. Wird die Lösung das Gesicht unserer Zeit tragen? Wird sie kommenden Zeiten die Kunde weiter tragen können, daß die Kirche auch im 20. Jahrhundert so zeitlebendig war, wie in der Vergangenheit? Wird die neue Kirchenbauform das bringen, wohin die Entwicklung steuert: aus der Eisenbetonwölbung des Innern auch dem Äußeren das einheitliche Gepräge zu geben? Ich habe die feste Überzeugung, daß Westdeutschland gerade in dieser Entwicklung führend sein wird.

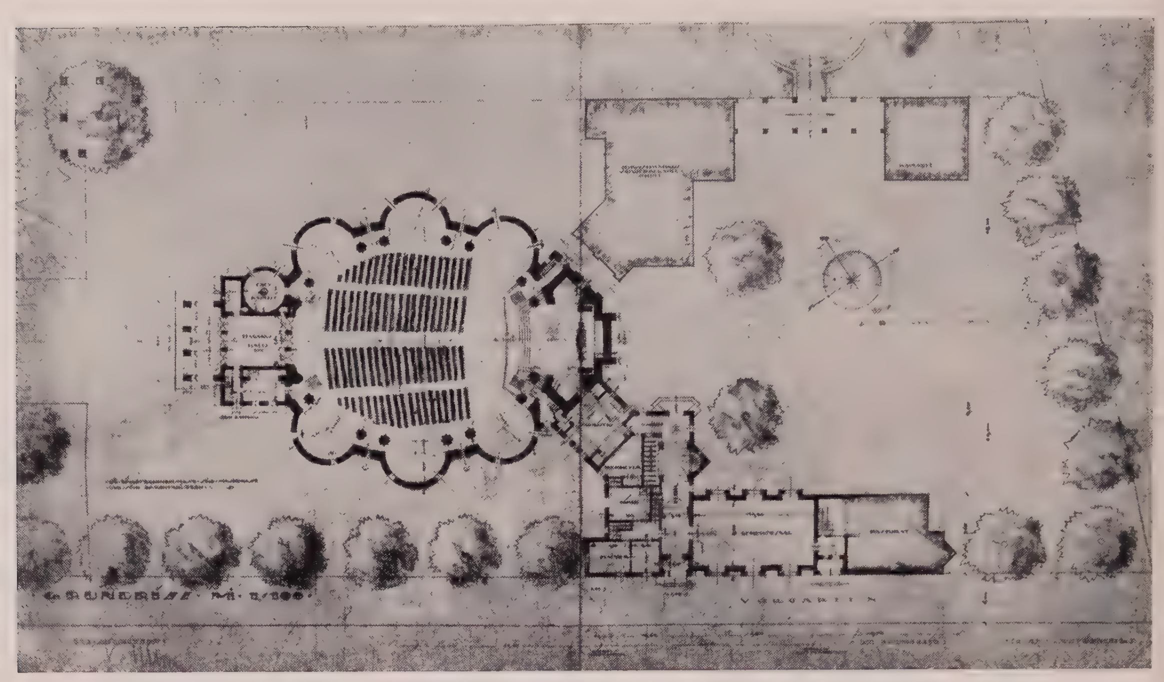
TIETMANN UND HAAKE: ENTWÜRFE FÜR DIE ST.-FRANZISKUS-KIRCHE IN DÜSSELDORF-MÖRSENBROICH



ALFRED FISCHER: MARKTKIRCHE ZU ICKERN (WESTFALEN)
ÄUSSERES



ALFRED FISCHER: MARKTKIRCHE ZU ICKERN (WESTFALEN)
INNERES



EDMUND KÖRNER: GRUNDRISS DER KIRCHE IN FRILLENDORF BEI ESSEN

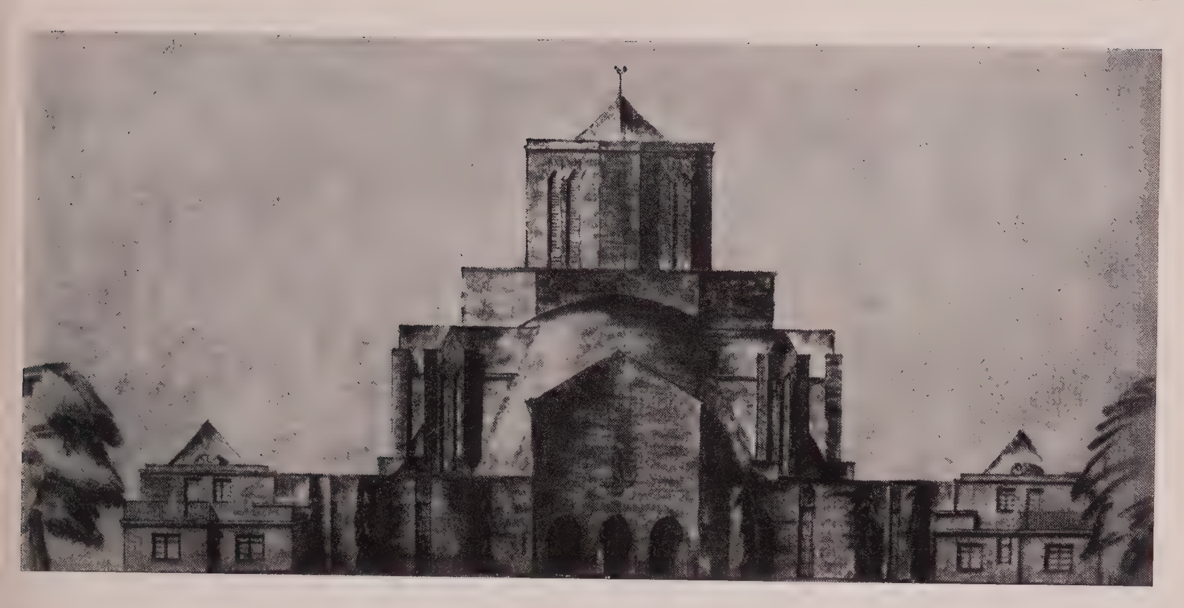
SAKRALBAUTEN VON EDMUND KÖRNER

VON AUGUST HOFF

Eine Synagoge durfte Edmund Körner früher bauen, keine Kirche. Das bezeichnet die Lage des katholischen Kirchenbaues bis vor einigen Jahren. Die schöpferischen Kräfte hatten keine Aussicht, zur sakralen Aufgabe in der Kirche zugelassen zu werden, der sie allein würdig dienen konnten. Auch heute gehören die besten Projekte noch meist zur Architektur, die nicht gebaut wurde. Doch wächst die Einsicht des Klerus in die seelsorgliche Bedeutung der Bauform der Kirche und ihrer Ausstattung und es wächst die Sehnsucht der Künstler nach der sakralen Aufgabe. In den letzten Jahren ist von den führenden Architekten das Problem des Kirchenbaues so stark gefördert worden, daß die Grundlinien eines neuen sakralen Stiles vorhanden sind.

Eine der markantesten Persönlichkeiten dieses Strebens ist Edmund Körner, dessen Kirchenprojekte hier eine eingehendere Würdigung erfahren sollen. Seine Projekte ermöglichen, den ganzen Fragenkreis des heutigen katholischen Kirchenbaues zu überblicken.

Gebaut freilich ist auch von diesen Kirchenentwürfen nur einer, der für Frillendorf bei Essen (Abb. S. 280, 281, 283). Ist auch dieser Bau erst ein Torso, läßt er doch die erstrebten Raumwirkungen schon gut erkennen. Der heimliche Zentralgedanke, der früher in der rheinischen Romanik eine so große Rolle spielte, hat auch hier Grundriß und Raumform bestimmt. Eine rein zentrale Anlage ist in der katholischen Kirche nicht möglich, weil der Altar stets exzentrisch liegen muß und damit eine betonte Achse dem Raum vorschreibt. Darum wählte Körner den ovalen Grundriß, dessen Längsachse durch den Turmvorbau mit Chor und den Vorbau im Westen noch verlängert wird. Wie in all seinen Kirchenprojekten erstrebt Körner hier den Einraum als Sinnbild der im Glauben geeinten Gemeinde. Hier trifft er sich mit den übrigen Meistern heutigen Kirchenbaues. Dieser ovale Gemeinderaum, der mit einer großen Kuppel überspannt ist, ist an seinen Längsseiten von drei niedrigen halbkreisförmigen Kapellen umgeben, worin die Beichtstühle untergebracht sind. Der Vorbau der Kirche umfaßt die Eingangshalle, Taufkapelle, Paramentenraum und Orgelempore. So ist der Meßopferraum ganz auf das liturgische Geschehen gestellt; alles, was nicht notwendig dazu gehört, ist in die Nebenräume verwiesen. Die christozentrische Idee kommt auch räumlich in der Steigerung zum Turm über dem Altare und durch die hier konzentrierte Lichtfülle zum künst-







EDMUND KÖRNER: KIRCHE IN FRILLENDORF
STIRNANSICHT, LÄNGSANSICHT, CHORANSICHT

lerischen Ausdruck. Die Belichtung des Kirchenraumes geschieht durch die Gaubenfenster der Kuppel und die fast bis zum Boden gezogenen schlanken Fenster der Kapellen. Vier Beichtkapellenfenster von Thorn Prikker zeugen hier von wundervoll tief durchlebtem Ornament und starker Symbolkraft. Bemerkenswert ist die ausgezeichnete Akustik. Der Bau ist in Ziegeln errichtet, die Kuppel in Holzkonstruktion mit Schieferdeckung. Als Bekrönung eines flachgewölbten Geländes wirkt die Baumasse ganz ausgezeichnet.

Statt des Projektes von Körner für St. Peter in Essen wurde ein schwacher Kompromiß gebaut. Das Charakteristische an Körners Entwurfe enthüllt sich besonders in der Gestaltung der Eingangsseite. Städtebaulich ist die Aufgabe vorbildlich gelöst (Abb. S. 284 u. 285). Der Kirche, die gleich an der Straße liegt — dazu an einer Kreuzung — ist durch seitlich schräg vorgezogene Kreuzgänge ein würdiger erbaulicher Auftakt geschaffen, der dem Gotteshaus die nötige Distanz zum Straßengetriebe gibt. Der über Eck gesetzte Turm verstärkt die Diagonalbewegung dieser Bauteile; er steht aus inneren wie äußeren Gründen kompanileartig abseits. Einmal hemmt seine vertikale Tendenz nicht die Längsachsenrichtung der Kirche; zum anderen ist er der Bergschäden wegen besser abgerückt aufgestellt. Wie mit geöffneten Armen empfängt so die Kirche die Gläubigen. Die christozentrische Idee kommt im äußeren durch den kleinen Turm über dem Altare, im Innern durch die Lichtführung mit der Steigerung ins Helle infolge des Lichteinfalls aus der Laterne dieses Bauteiles zum Ausdruck.

Sehr beachtenswert erscheint mir das Projekt Körners für den Wettbewerb für die St. Franziskuskirche in Düsseldorf (Abb. S. 285 u. 286). Dieser Entwurf stand in engster Wahl und hätte mit einigen anderen Projekten eine bessere Plazierung verdient. Die Lage der Kirche resultierte wieder aus der städtebaulichen Situation. Der vorgeschobene Turmbau gibt der nicht glücklichen Platzgestaltung den fehlenden Akzent. Hier schließt die offene Oktogonhalle den Straßenbetrieb ab und ist Einladung und Vorbereitung für den Besucher. Im Innern ist durch das Hereinfluten der Lichtmassen von oben herab der Altarraum gewaltig gesteigert. Die Lichtquellen in dem klar angelegten Gemeinderaum sind so angebracht, daß sie die Gläubigen nicht ablenken. Die Formgebung dieses charaktervollen Kirchenprojektes ist sehr einfach gehalten, als Material war Ziegel vorgesehen.

Ein sehr rassiges Projekt hatte Körner für den Wettbewerb Frauenfriedenskirche in Frankfurt eingereicht und kam damit bei dieser großen Konkurrenz in die engste Wahl. Hier war die städtebauliche Lösung vor allem sehr schwierig (Abb. S. 287). Die unbestimmten und verwaschenen Formen der Straßenendigungen verlangten Beherrschung durch eine straffe architektonische Form und die wohltuende Ruhe einer Fläche. Diese Überlegungen bestimmten bei Körners Entwurf Lage und Form der Kirche. Der Längsansicht ist ein halbkreisförmiger Vorhof vorgelagert, der nach außen hin von einem Kreuzgang begrenzt ist. Dieses Motiv ist in seiner Feierlichkeit in der Gegenwart erfreulicherweise wieder aufgenommen worden und dient besonders bei Prozessionen und ähnlichen Anlässen. Der aktiv zur Zeppelinallee vorstoßende, mit dem Baukörper seitlich verbundene Glockenturm lenkt den Blick von den häßlichen Häuserfronten ab und der Kirche zu.

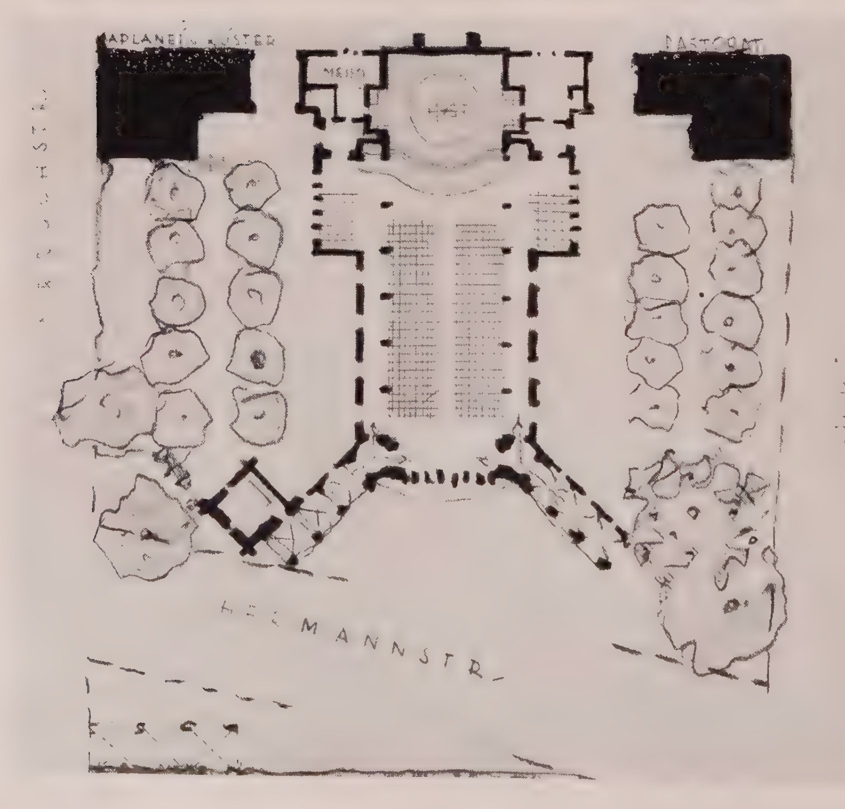
Der Wettbewerb für das neue Karitasinstitut in Köln warf eine Fülle interessanter baulicher Probleme auf (Abb. S. 288). Es handelt sich hier um die Planung einer wissenschaftlichen, praktischen höheren Lehranstalt für katholische Ordensfürsorge, die bei eifrigster Pflege des Wissenschaftlichen und Technischen vorwiegend doch auf religiöser Grundlage und Nächstenliebe beruht. Mit der Anstalt verbunden ist ein Internat für 100 Kursisten, ein Schwesternheim und vor allen Dingen ein Krankenhaus für 360 Betten, welches außer der allgemeinen Abteilung Sonderabteilungen für Wöchnerinnen, Geschlechtskranke usw. faßt. Die Anstalt soll etwas typisch Mustergültiges sein. Bei einer Charakterisierung des neuartigen Krankenhauses durfte keineswegs die klösterliche Stimmung verlorengehen. Diese klösterliche Stimmung im Äußeren wie im Innern darf und kann nicht durch bloße Nachahmung alter Bauformen, sondern mit allen Mitteln der Gegenwartskunst gesteigert werden. Aus dem Wesen der Bauaufgabe ergab sich zugleich die Hervorhebung der Anstaltskirche als Herzpunkt der Anlage.

Entsprechend der Eigenart der kirchlichen Wohlfahrtspflege, die mit sehr beschränkten Mitteln größte Wirtschaftlichkeit erreicht und erstrebt, wird auf die rationelle und sparsame Anlage der Bauten und vor allen Dingen des späteren Betriebes entscheidender

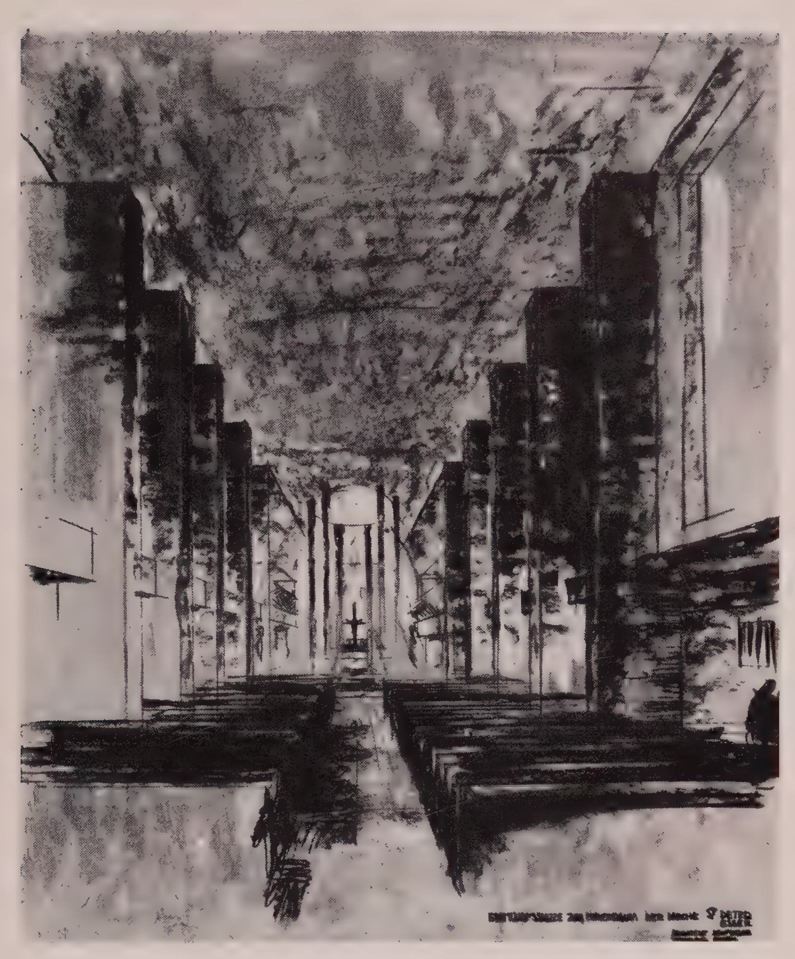




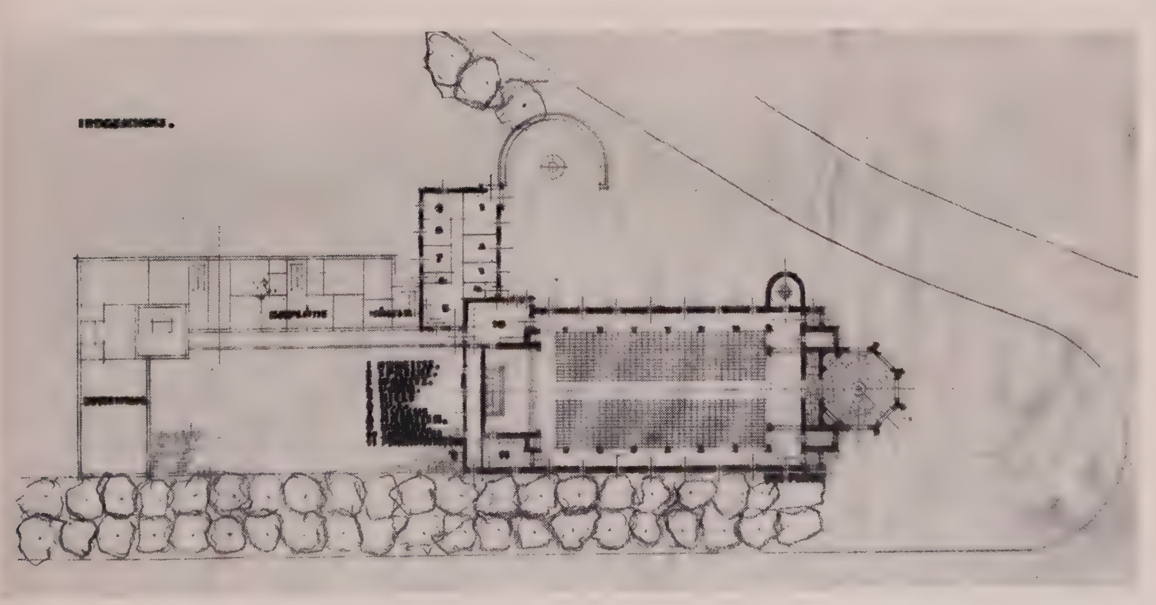
EDMUND KÖRNER: KIRCHE IN FRILLENDORF BEI ESSEN
DETAILAUFNAHMEN DES BISHER FERTIGEN BAUES



EDMUND KÖRNER:
MODELL UND GRUNDRISS FÜR ST. PETER
IN ESSEN
(WETTBEWERBS-
ENTWURF)

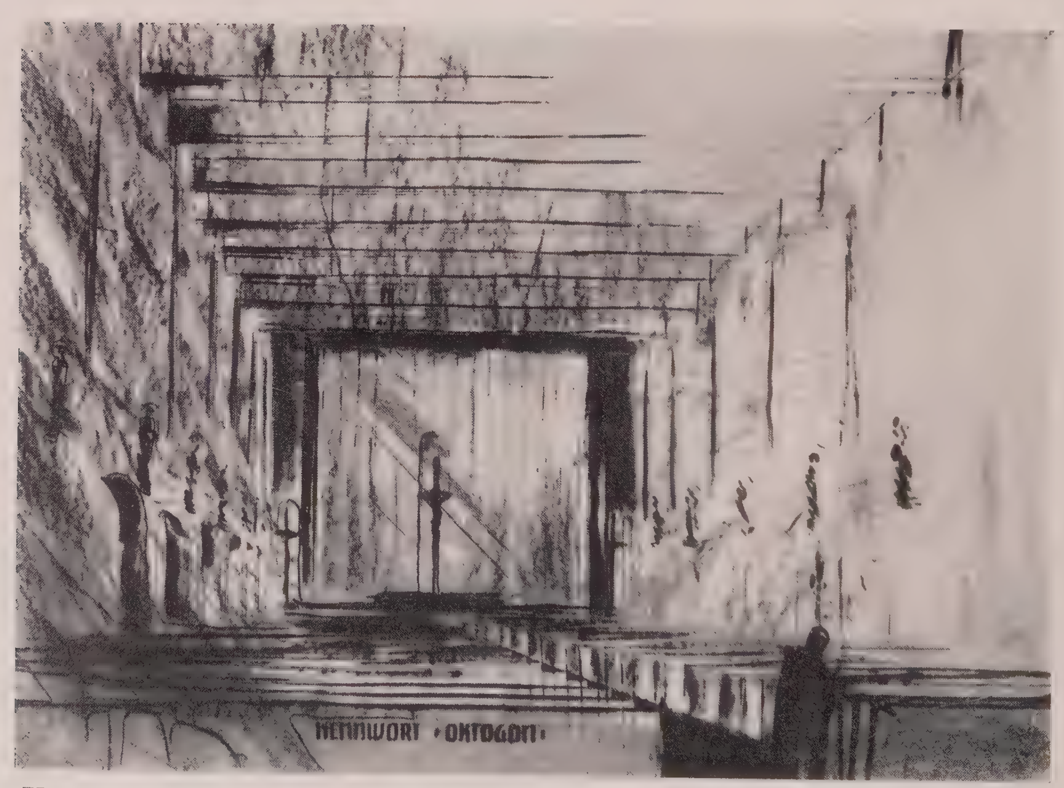


EDMUND KÖRNER: INNENANSICHT FÜR ST. PETER IN ESSEN
(ENTWURF)

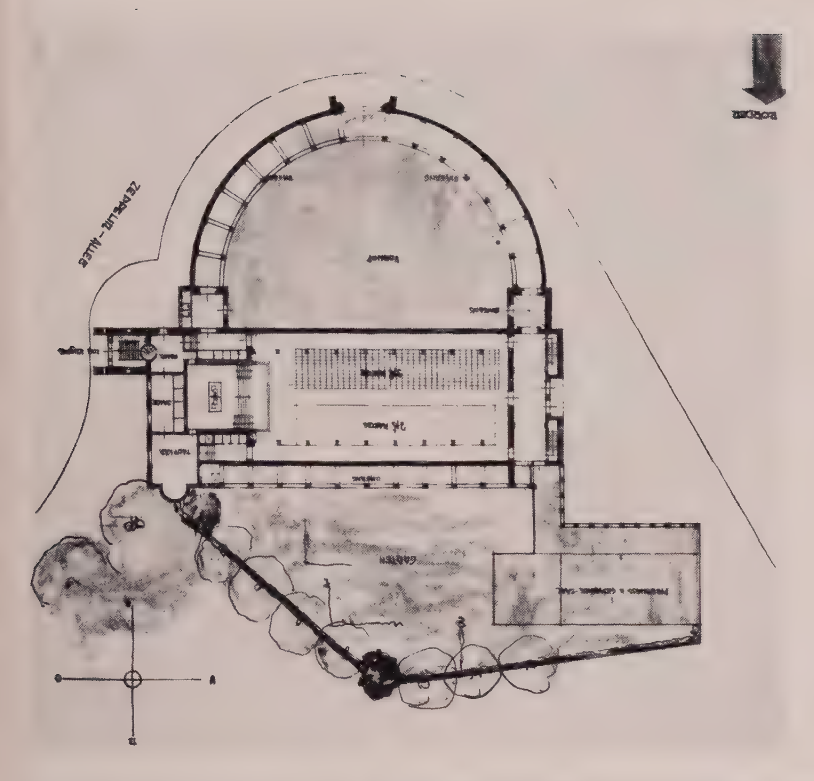


EDMUND KÖRNER: GRUNDRISS FÜR ST. FRANZISKUSKIRCHE IN DÜSSELDORF

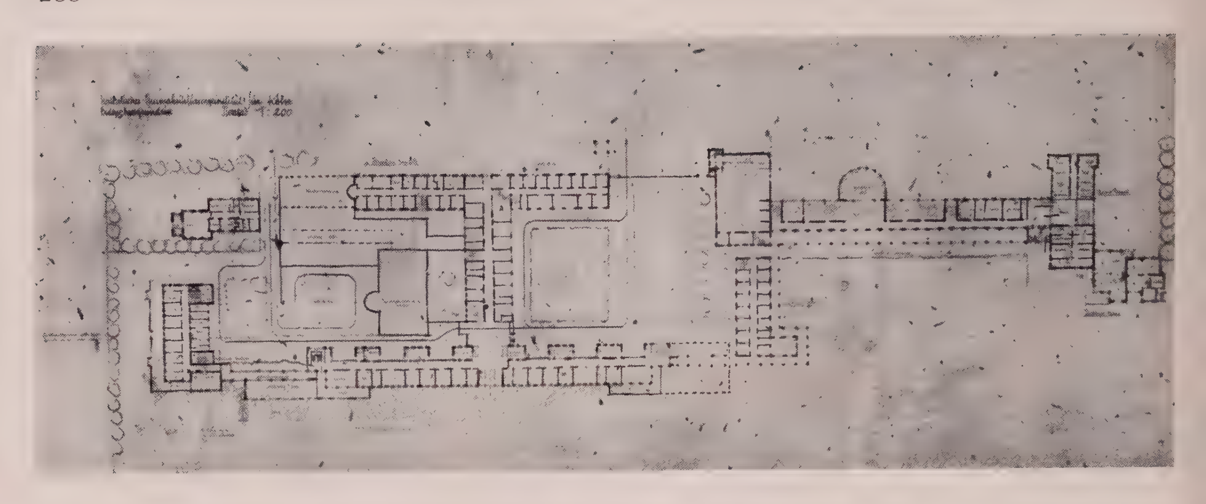




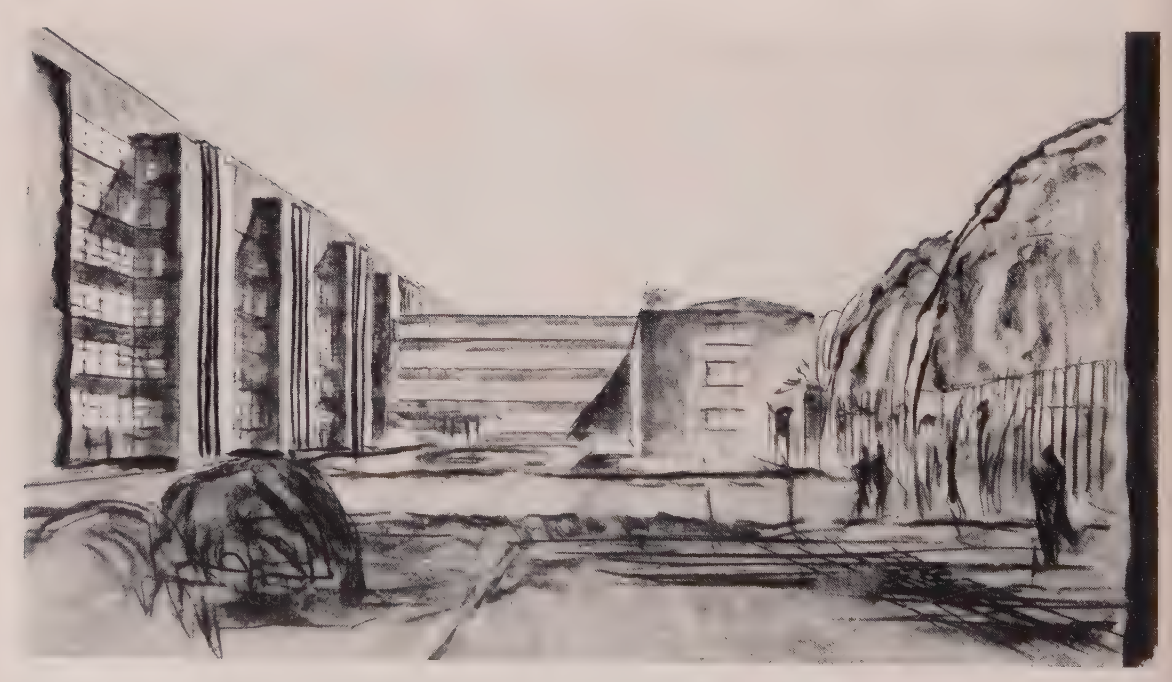
EDMUND KÖRNER: AUSSEN- U. INNENANSICHT DER ST. FRANZISKUSKIRCHE IN DÜSSELDORF (ENTWURF)



EDMUND KÖRNER:
GRUNDRISS U. AUSSENANSICHT
DER FRAUENFRIEDENSKIRCHE
IN FRANKFURT AM MAIN
(WETTBEWERBSENTWURF)







EDMUND KÖRNER: KRANKENHAUS DES KARITASVERBANDES KÖLN
GRUNDRISS, SCHAUBILD ZUR PARKSEITE, EINFAHRTSHOF

Wert gelegt. Eine spätere Erweiterung des Krankenhauses auf 500 Betten und ebenso entsprechende Erweiterungen der zentralen Anlage, des Schulgebäudes usw. war vorzusehen. Die gewählte Anlage erklärt sich aus dem Bestreben, den vorhandenen alten Park in engste Beziehung zur Front der Krankenanstalt zu bringen.

Durch den geplanten großen Vorplatz ergibt sich für den Eintretenden eine klare Orientierung. Rechts sind die Wohnflügel mit der Kirche untergebracht, links die Krankenhausanlage. Der verbindende Mittelflügel enthält alle zentralen Anlagen. Durch die so ermöglichte Zusammenfassung der zentralen und Wirtschaftsanlagen sind die Verbindungsgänge auf die kürzesten Ausmaße beschränkt, und so ergibt sich eine besonders günstige wirtschaftliche Disposition.

Die Anstaltskirche ist wirklich der Herzpunkt der ganzen Baugruppe. Der große Vorhof hat entsprechenden feierlichen Charakter.

Die Zweckbestimmung der einzelnen Gebäude findet auch in der Formenbildung prägnanten Ausdruck. So ergibt sich klar der Unterschied im Äußeren der Lehranstalt und der Wohnflügel gegenüber der rationell durchgebildeten Krankenanstalt von selbst, und die Gesamtanlage zeigt architektonische Wirkungen von größter Reichhaltigkeit und Charakteristik.

Die Mediziner konnten sich mit der Südostfront nicht befreunden, und so ist bei der nochmaligen Überarbeitung, zu der die Verfasser der vier höchstbewerteten Entwürfe aufgefordert wurden, die Südlage bestimmend gewesen. Die Hauptachse ist in Ostwestrichtung geschwenkt; der frühere nördliche Flügel ist geteilt worden. Schwesternflügel, Schule und Internat sind als geschlossene Raumgruppe auf die andere Seite gelegt worden. Die klösterliche Stimmung wurde noch gesteigert, ohne daß der technische Zusammenhang der Bauanlage gelitten hat.

Körners profane Bauanlagen zeigen eine ungewöhnliche Formphantasie bei aller rationellen Bauweise. In der sakralen Aufgabe kann sich die künstlerische Gestaltungskraft reicher und reiner entfalten.

DER WETTBEWERB FÜR DIE DREIKÖNIGENKIRCHE IN KÖLN-BICKENDORF

Von BERTHOLD PAESCHKE

In Köln hat im September 1927 ein großer Kirchenbauwettbewerb wiederum viel architektonische Mühen umsonst vertan. Es ist wie bei dem Wettbewerb um die Heiliggeistkirche in Münster so, daß, wenn man das Gesamtergebnis überblickt, das in vierundzwanzig ausgeführten Entwürfen vorliegt, einem doch die Ernte der aufgewandten Arbeit gegenüber als zu geringwertig erscheinen will. Es ist bedauerlich zu sehen, wie selbst Namen von Klang bei solch einem Wettbewerb schlecht bestehen. Bekannt ist, daß der Wettbewerb wegen Dunkelheit einiger Programmpunkte vom Wettbewerbsausschuß des Bundes deutscher Architekten gesperrt werden mußte, und erst nach Hinzufügung eines Nachtrags genehmigt werden konnte. Doch möchten wir in keiner Weise diese, wenn auch mißlichen, so doch rein äußerlichen Behinderungen der Architektenarbeit nicht aus fachmännischer Aufstellung des Programms für das verhältnismäßig schale Ergebnis des Wettbewerbs verantwortlich machen. Der Grund dafür scheint vielmehr der zu sein, daß ein solcher Wettbewerb, der scheinbar das größte Recht ist, in Wirklichkeit das größte Unrecht ist. Er nimmt nämlich aus dem Schaffensprozeß einen wesentlichen Lebendigkeitsfaktor heraus, indem er aus Gerechtigkeit gegenüber der Menge eine künstliche Ferne zwischen Bauherrn und Baumeister legt und dadurch zu einer Ungerechtigkeit gegenüber der Persönlichkeit wird. Es ist damit ein Verhältnis gegeben, das jeder leidenschaftlich arbeitende Architekt als unerträglich empfinden muß, und das zu beseitigen sich alle am Bauen, am schöpferischen Bauen interessierten Kreise seit langem angelegen sein lassen, um wieder zu lebendigem, durchblutetem Bauen zu kommen. Man lasse sich von Architekten erzählen, wie ein Bau aus einem manchmal grimmigen Ringen zwischen Bauherrn und Baumeister in die Erscheinung tritt. Wegen der vielen enttäuschten Arbeitshoffnungen, auch wegen der geringfügigen Ausbeute für das architektonische Geschehen überhaupt, möchte man wünschen, daß solche Wettbewerbe nicht mehr statt-

fänden[1]). Haben denn die Bauherren nicht mehr den Mut, sich ihren Mann zu suchen oder einige wenige Männer in nachhaltige Konkurrenz treten zu lassen? Künstlerische Dinge sind nun einmal der Gleichmacherei enthoben, haben vielmehr ihren Wert in ihrer Besonderheit, die aus der gesteigerten Erlebnisfülle der schöpferischen Begabung stammt. Nun ist aber einer der bedeutungsvollsten Erlebnisgegenstände für den Baumeister eben der Bauherr, in diesem Fall die bauende Gemeinde. Für diese sinnliche Leibhaftigkeit tritt aber folgendes Papier ein:

Programm des Wettbewerbs

Verstreut unter die vielen Vorschriften dieses Programms liegen die das Bauen im Grunde angehenden Bestimmungen. Und nun ist etwas Bedeutungsvolles zu beachten: In einer Zeit des Suchens und Tastens, wo eben die ersten Schritte neuen architektonischen Könnens getan werden, legt das Programm die architektonische Gestaltgebung bereits in bestimmter Richtung fest. Hinter diesem äußerst gewagten Schritt läßt sich die gute Absicht vermuten, das Krebsen im Historischen auszuschalten, was übrigens durchaus nicht gelungen ist und durch eine allgemein gehaltene Bestimmung viel wirksamer hätte erreicht werden können. Die hauptsächlichsten Bauvorschriften sind diese drei:

1. Die Kirche soll möglichst allen Personen einen ungehinderten Blick auf den Hauptaltar verschaffen.
2. Ihr Baucharakter muß sich organisch in die Siedlung einfügen.
3. Ihr Baucharakter muß ihre Bestimmung als Sakralbau deutlich erkennen lassen.

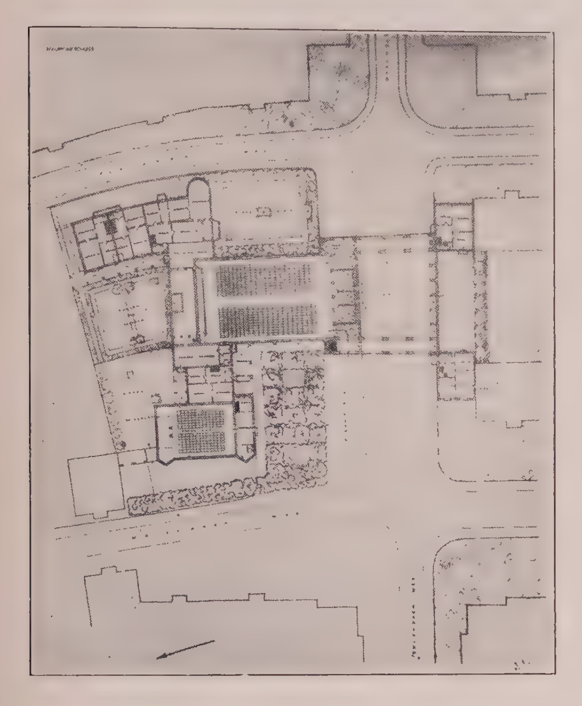
Der dritte Punkt dürfte bei einem Kirchenbau der wichtigste sein. Er gilt für drinnen und draußen. Darum hätte er an der Spitze stehen müssen, hätte als einzigster stehen müssen. Leider hat man sich aber verpflichtet gefühlt, für dieses Drinnen und Draußen nähere Anweisung zu geben, greift mit Vorschriften in Gestaltungsprozesse ein. Fassen wir zunächst das Wirkungsverhältnis von Punkt 2 und Punkt 3 ins Auge und zwar in seiner grundsätzlichen Bedeutung sowohl als in seiner praktischen Auswirkung auf die Entwürfe.

Die Forderung eines möglichst ungehinderten Blickes auf den Hauptaltar ist alt und in dieser Fassung berechtigt und durchaus weiträumig genug für jeden künstlerischen Gestaltungsdrang. Welch radikaler Sinn aber hinter dieser Forderung stand, geht aus den mit Preisen ausgestatteten Entwürfen hervor, vor allen Dingen aus dem zur Ausführung empfohlenen von Forthmann-Fischer. Hoff formuliert den Sinn dieser Forderung, wenn er in seinen Ausführungen zu dem Heiliggeistwettbewerb in dieser Zeitschrift (XXIII, S. 276) sagt: »Unsere Zeit strebt im Kirchenbau nach dem Einraum als Sinnbild der im Glauben an Christus wieder geeinten Gemeinde. (Der zweite Teil des Satzes ist übrigens recht dunkel, denn die Gemeinde ist doch wohl immer im Glauben an Christus geeint gewesen, der doch seit je eigentlicher Gegenstand christlicher Frömmigkeit ist.) Durch verschiedene Mittel gewinnt der einheitliche Raum eine Geschlossenheit, die seit der Gotik verlorenging.«

Auch Haubrich sieht in einer Abhandlung über den Bickendorfer Wettbewerb in der Bauwarte (III [1927], S. 663ff.) das Wesen der modernen Kirchenbaukunst darin, den Gesamtraum zur Einheit auszubilden. Er sagt: »Man müßte in der Geschichte der Kirchenbaukunst zurückblättern, um deutlich zu erkennen, daß hier der umgekehrte Weg beschritten wird, den die Gotik gegangen ist. Während die letztere den Altarraum von der Gemeinde mystisch trennte, in wachsender Ausdehnung Klerus und Gläubige voneinander schied, und den Altar selbst, auf dem die heilige Handlung sich vollzog, durch die vielfach sich teilenden Linien der Pfeiler in den Mittelpunkt eines perspektivischen Fernblicks schob, weitet hier der Architekt den Gesamtraum zur ungespaltenen Einheit und schafft dadurch den freien Blick zum Altar von jeder Stelle des Kirchenraums.«

Beide betrachten den Einraum als die moderne Kirchenbauaufgabe. Eine Anschauung des Einraumes wird uns nicht vermittelt, da beide die Gotik in entgegengesetztem Sinne bewerten, sie aber als Vergleichsgegenstand heranziehen. Nun spricht Haubrich noch vom Weiten des Gesamtraumes zur ungespaltenen Einheit. Ist das nicht ein Widerspruch in sich? An anderer Stelle heißt es: »Diese Art der Beleuchtung läßt die Raumelemente,

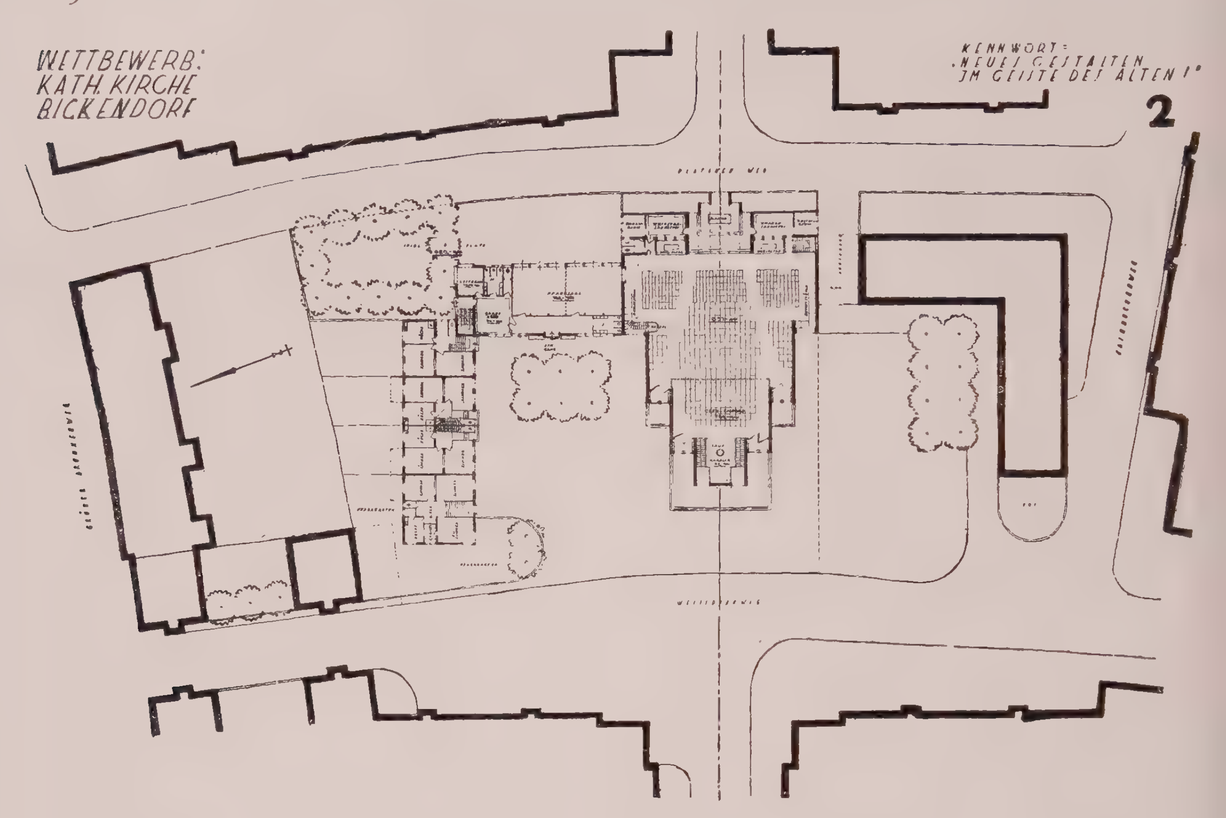
[1]) Anmerkung der Redaktion: Wie sollen aber dann aus der Reihe unserer jüngeren Architekten, die noch nie zu einem Kirchenbauauftrag gekommen sind, die wirklich schöpferischen Kräfte herausgefunden werden? Es hat eben alles seine zwei Seiten.



Wände, Decke und Fußboden klar in die Erscheinung treten.« Sind diese plastischen Dinge die Raumelemente? Hier scheinen doch zur Klarstellung einige grundsätzliche Bemerkungen nötig zu sein über das, was man heute als Raumelemente ansieht, über den Sinn des Einraums und die Möglichkeit, demselben sakralen Gehalt zu verleihen.

Sehr eindringlich hat Professor Brinckmann noch auf der jüngsten Architektentagung in Köln von der Notwendigkeit gesprochen, sich beim Bauen über die architektonischen Grundbegriffe klar zu sein und hat sehr mit Recht unsere Architekten daran erinnert, daß es ihre Aufgabe ist, nicht nur plastische Baukörper hinzustellen, sondern daß sie mit diesen auch Räume einzufangen hätten. Es ist eines der Hauptverdienste Brinckmanns, die architektonischen Grundbegriffe von Plastik und Raum in ihrem Wesen wieder geklärt zu haben, als in notwendiger Wechselwirkung stehend, als ein Bezugssystem bildend, derart, daß durch das Aufeinanderwirken von Plastik und Raum, von Plastikkörper und Raumkörper, von Hohl und Voll erst Architektur entsteht. Wir wissen nun wieder — jeder echte Architekt hat es zu allen Zeiten im Blut gehabt, aber

H. FORTHMANN UND HANS P. FISCHER-KÖLN: GRUNDRISS UND SCHAUSEITE FÜR DEN WETTBEWERB KÖLN-BICKENDORF. ANKAUF UND AUSFÜHRUNG

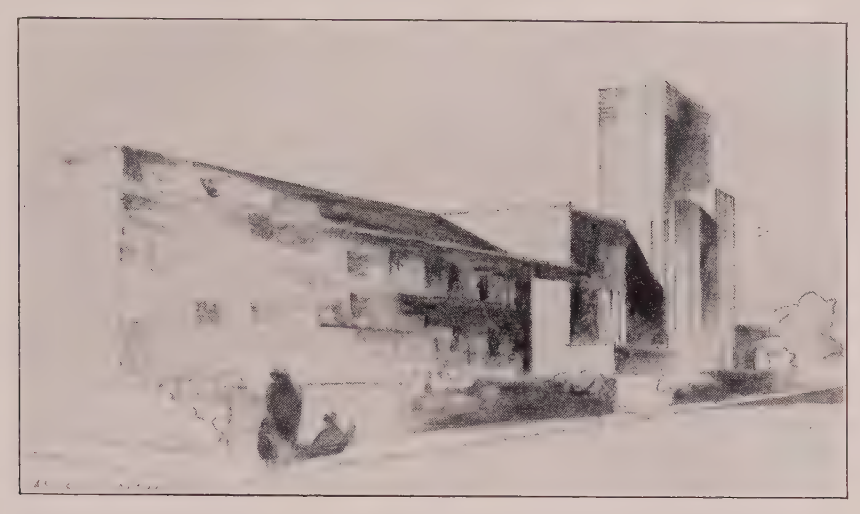


WILHELM RIPHAHN UND KASPAR M. GROD-KÖLN: GRUNDRISS FÜR DEN WETTBEWERB KÖLN-BICKENDORF
PREISGEKRÖNT

unser Schicksal ist es nun einmal, über das Wissen den Weg zu den Lebendigkeiten wieder frei zu machen — wir wissen wieder, daß der Raum, das Hohle, genau so wie die plastische Baumasse, eine positive Größe ist. Aus ihrem In- und Auseinanderbinden, aus ihrem gegenseitigen Durchdringen geht dieses Bauwerk hervor. Decke, Fußboden und Wand sind die Elemente der plastischen Baumasse.

Auch wissen wir wieder, daß Plastik und Skulptur nicht ohne weiteres gleichgesetzt werden dürfen, ohne daß damit gesagt sein soll, daß es nicht Skulptur gäbe, die plastischen Zwecken dient und darum als Plastik begriffen werden kann, also zum Baukörper gehört. Man sollte aber sonst immer genau unterscheiden zwischen Plastik und Raum als den Architektur schaffenden Größen und Skulptur und Malerei als den Sinn schaffenden Größen, die im großen Orchester, d. h. im Verbande mit der Architektur dazu dienen, die Abfolge von architektonischen Strömungen, Kreisungen, Ziehungen ins Geistige zu überführen. Was hier gemeint ist, ist z. B. die Wirkung, die das Standbild des Marc Aurel im Verbande mit der Architektur der Piazza Campodoglio vollführt. Das Beispiel bringt Brinckmann in seiner Barockarchitektur, einem Bande der großen, von ihm herausgegebenen Kunstgeschichte. Wie in einem Kampfgetümmel erleben wir mit einem Schlage gegen das herschreitende Roß die hinfahrende Wucht der räumlichen Bestrebungen und über allem entfaltet sich ruhvoll, herrschermächtig die Gestalt des Kaisers, dessen Haupt für uns die Stelle abgibt, wo die Fülle der architektonischen Erlebnisse in einer plötzlichen Überschau gesammelt in unser Bewußtsein tritt. In ähnlichem Sinne ist die Malerei im architektonischen Ereignis wirksam.

Die Griechen sind die ersten Gestalter der Art Architektur, die ein gleichwertes Ineinanderspielen von Plastik und Raum darstellt. Indem die Griechen dieses Gegen- und Ineinanderwirken von Plastik und Raum und seine Gestaltgebung als ihr Schicksal begriffen, ihr künstlerisches Empfinden zwischen diese beiden Pole spannten, in dieses gewaltige Ringen traten von Hohl und Voll, und aus dieser Durchkreuzung eine Architektur werden ließen, zunächst als außenarchitektonisches Ereignis, hatten sie in die Grund-

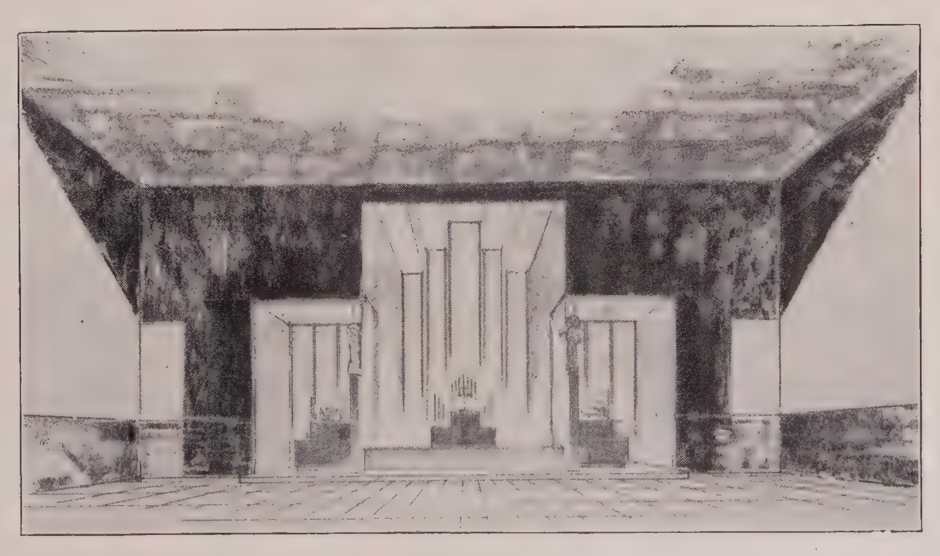


WILHELM RIPHAHN UND KASPAR M. GROD-KÖLN: SCHAUSEITE FÜR KÖLN-BICKENDORF

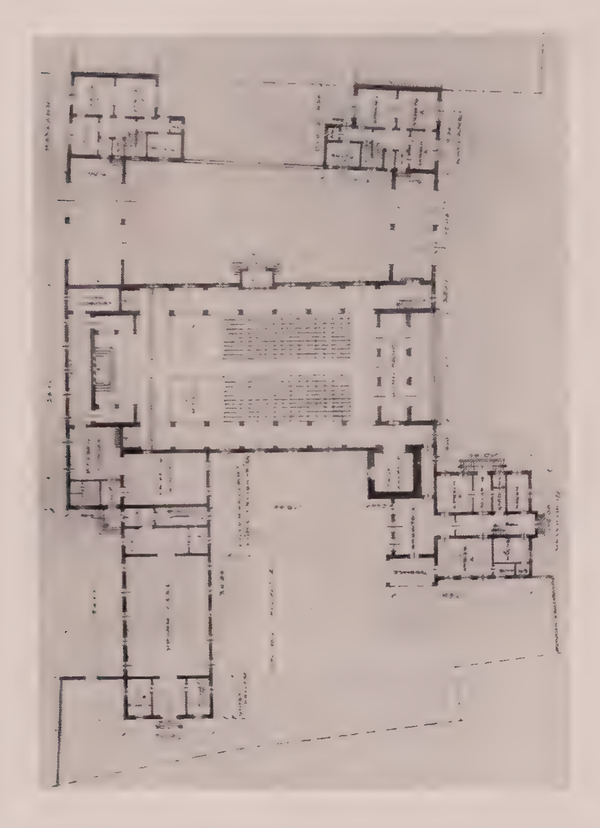
gestalt der bildenden Kunst, die die Architektur ist, das Wesen des abendländischen Menschen ahnend eingeboren, das über dem Kreuze lebt. Aus Hohl und Voll war zum erstenmal die Architektur entstanden, die wir noch immer unmittelbar als die unsrige begreifen. Und soweit der Strom abendländischen Kulturgeschehens seitdem durch die Jahrhunderte sich ergießt, rinnt in ihm dieses ewige griechische Gut mit. Nicht als ob es nicht auch anderwärts Architektur irgendwelcher Art gäbe — aber es ist nicht die unsrige.

Nach dem endgültigen Erscheinen des wesentlichen Inhalts des Abendlandes in Christus entfaltet sich dieses abendländische architektonische Grundmotiv in großartiger Rhythmik über Romanik, Gotik und Barock. Dem unabänderlichen Inhalt, Christus, entspricht eine unabänderliche Grundraumgestalt, die des Bezugssystems aus Hohl und Voll. Immer bleibt es die Aufgabe kirchlicher Architektur, in diese Raumgestalt Christus erlebbar einzubinden. Daß wir unsern Weg zu Christus gehen müssen, braucht wohl nicht besonders betont zu werden.

Damit ist die Forderung nach Einraum gerichtet. Denn er vermag keine Lebendigkeit mehr auszusprechen. Wir aber wünschen nicht nur das Leben, sondern sogar das ewige Leben. Die Forderung nach möglichst freiem Blick zum Hochaltar hat der Barock



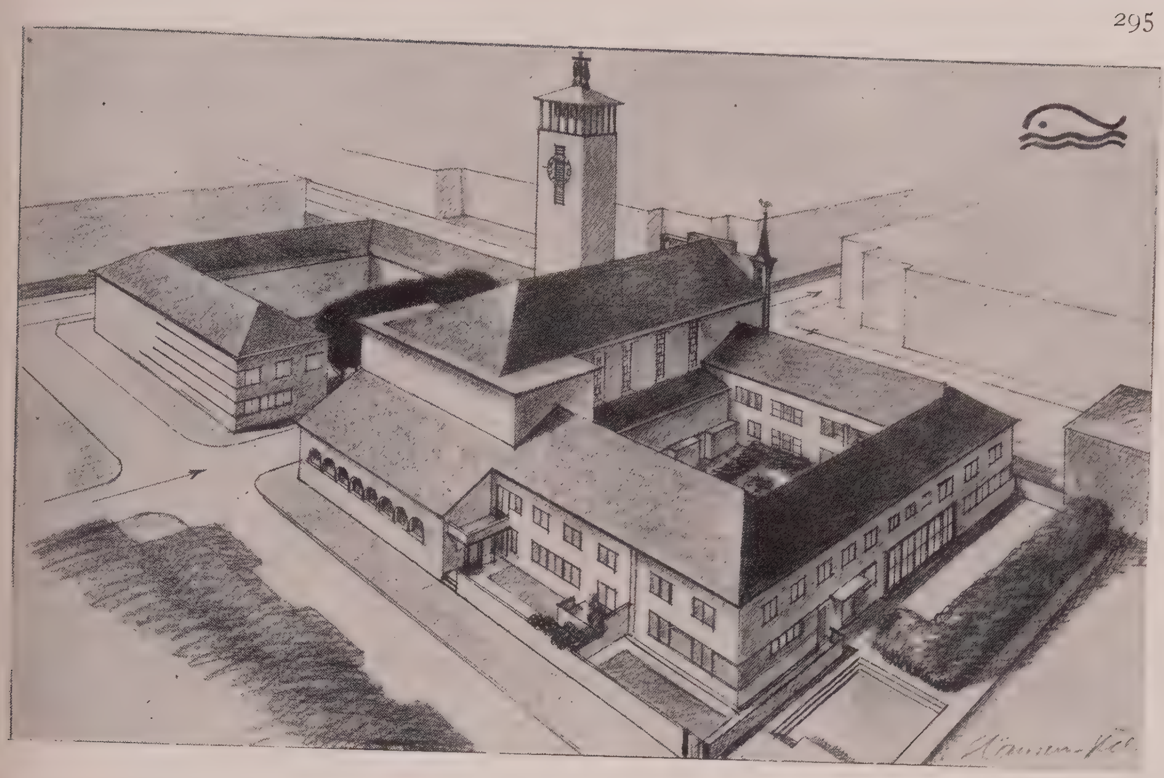
WILHELM RIPHAHN U. KASPAR M. GROD-KÖLN: INNERES FÜR KÖLN-BICKENDORF

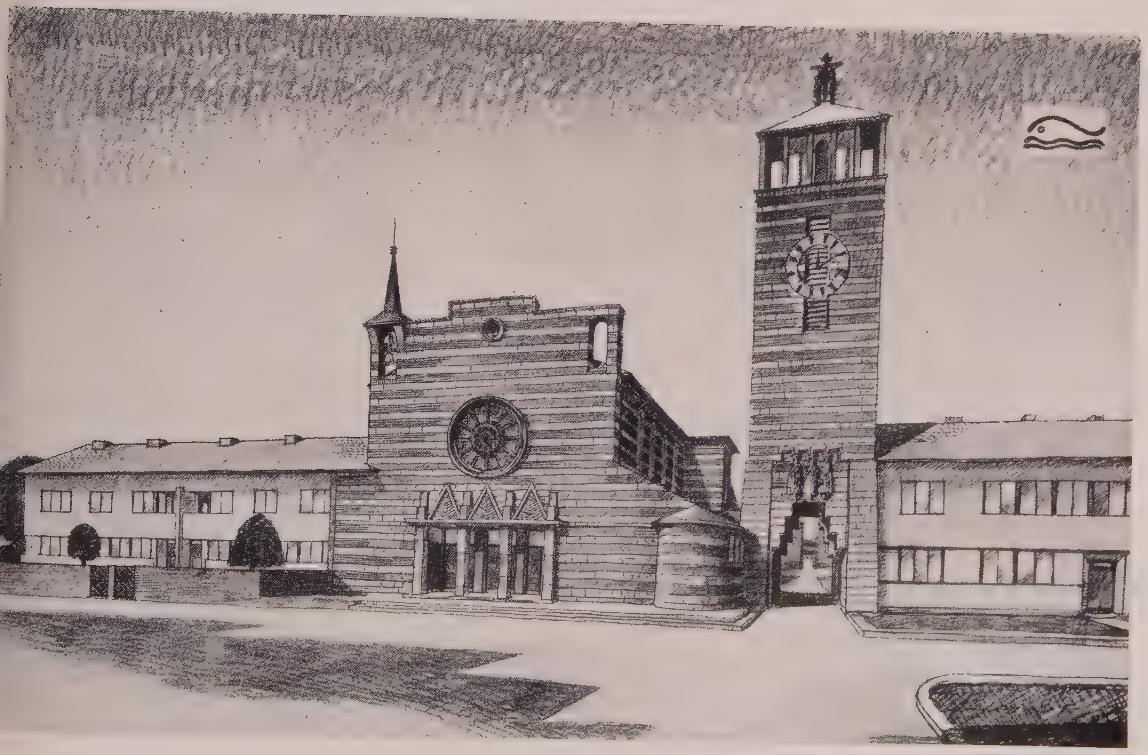


gekannt, und hat sie erfüllt, allerdings in der Form, daß er bestrebt war, den Hochaltar in den größten Lebendigkeitspunkt der Kirche zu stellen, dorthin, wohin die Hohlraumkörper nach den mannigfaltigsten Durchdringungen, Überschneidungen, Verklammerungen, Kreuzungen, den Hauptschnittpunkt ihrer Raumkurven legten. Bei dem Forthmann-Fischerschen Entwurf ist von dem christlichen Gottesraum ein Saal übriggeblieben. Man vergleiche nur auf dem Grundriß den Pfarrsaal mit dem Gemeindesaal, soll heißen Kirche. Ebenso ist es mit dem Kirchenraum von Noven-Willach. Durch die nach innen gelegten Strebepfeiler, eine Art Dienste, erfährt der Raum zwar eine leichte Bewegtheit, die aber durchaus nicht dazu hinreicht, den Einsaalcharakter zu beseitigen, und das zu erfüllen, was Aufgabe ist, einen Sakralraum zu gestalten, einen Raum, der Ausdruck des christlichen Lebensgeheimnisses wäre. Die Entwürfe von Böhm und Klotz-Mohr greifen für die Gestaltung des Innenraumes das Schema der Basilika auf, doch damit ist uns natürlich auch nicht gedient, es sei denn, daß dem Schema unsere gegenwärtige Lebenshaltung auf- und eingeprägt worden wäre, wie Böhm das bei anderen Bauten durchaus gelungen ist, nicht so hier. Das beste Motto aller Entwürfe ist das des Entwurfes Riphahn-Grod: »Neues Gestalten im Geiste des Alten«. Aber nicht nur das Motto, sondern auch



DR. W. KRÜCKEN UND W. HARTMANN-KÖLN: GRUNDRISS UND INNENRAUM FÜR DEN WETTBEWERB KÖLN-BICKENDORF





HANS HANSEN-KÖLN: GESAMTANSICHT UND FASSADE FÜR KÖLN-BICKENDORF

die Gestaltgebung ist beachtenswert. Durch die hintereinandergelegten Raumprismen, die nach dem Chore hin an Höhe zunehmen, ist eine interessante Raumsteigerung erreicht, die organisch, d. h. vom Raum her, mit einer entsprechenden Lichtsteigerung verbunden ist. Denn für echten architektonischen Sinn ist es auch unerträglich, wenn die Architekten es versuchen, die aus den Raumbewegungen natürlich sich ergebenden Licht- und Schattenwirkungen durch theaterhafte Beleuchtungseffekte künstlich zu ersetzen. Das Prinzip der gotischen Raumführung, das den Hochaltar in eine perspektivische Fernsicht rückt, ist bei dem Riphahnschen Entwurf umgekehrt. Was dem Entwurf aber mangelt, ist jede Art Intimität. Was geschaffen ist, ist die Kirche der großen Gottesdienste, der ganzen versammelten Gemeinde. Es fehlt der Raum für den Einzelmenschen, der Raum der stillen Einzelandacht. Es ist nicht mehr möglich, daß man alleine in die Kirche geht. Der Verlust an religiösem Leben, der hinter dieser Tatsache steht, kann hier nur angedeutet werden.

Eine wirkliche gediegene Innenraumentwickelung im Sinne des einzig richtigen Riphanschen Mottos, »Neues Gestalten im Geiste des Alten«, bringt der Entwurf Krücken-Mülheim. Die hohen Arkaden schaffen in ihrer Bezüglichkeit eine starke Raumbewegung, die die zum Hochaltar gerichtete Bewegung des Hauptraumes regelrecht durchkreuzt. Aber gerade dadurch setzen sie den Hauptraum erst in Bewegung, der sonst ein Starres wäre, verhelfen ihm zu der Raumlebendigkeit, die wir die christliche nennen. Nun erst wird der Kirchenraum zu einem Gestalteten, dessen rhythmische Form uns führt, uns von allen Seiten umfaßt, trägt, Erlebnisse vermittelt. Aus dem Raum folgt mit Notwendigkeit von den hochliegenden kleinen Seitenfenstern die entsprechende Gliederung des Raumes in Licht und Schatten, die das Raumerlebnis unterstreicht, vertieft. Die Auflösung der Decke durch die starken Unterzüge dient demselben Sinn des rhythmischen, überwindenden Schreitens. Hohl und Voll, Licht und Schatten gehen in einem bewegten Widerstreit, um, eingeengt durch die Pforte des Triumphbogens, sieghaft das helle Chor zu erreichen, in das immer noch seitlich die tiefen Schatten zweier dunkler Bogen drohend hineinsprechen. Der im Sinne eines Seitenschiffes durch die Seitenarkaden geführte Bogengang führt zu organisch gelegenen Seitenaltären, d. h. solchen, die immer noch die Selbständigkeit des Altares wahren, dem intimen religiösen Erlebnis zu dienen vermögen und nicht, wie das bei dem Riphahnschen Entwurf der Fall ist, zu flankierenden Seitenstücken des Hauptaltares werden. In dem Entwurf ist, ohne ein reiches Raumleben zu unterdrücken, dennoch die Forderung des Programms erreicht, möglichst allen Personen einen ungehinderten Blick auf den Hauptaltar zu verschaffen. Daß diese Raumgestalt tatsächlich sehr lebensträchtig ist, ergibt sich auch daraus, daß sie mit starker Betonung nach den sinngebenden Künsten von Skulptur und Malerei verlangt, d. h. zu vollendetem künstlerischen Konzert drängt. Dabei birgt der Gesamtausdruck des Raumes viel von dem harten, verstandesmäßigen Mühen um eine neue Lebenshaltung, das das unserer Zeit anhaftende Charakteristikum darstellt, der Entwurf ist also im besten Sinne modern.

Über diesem Innenraum als Zellkern, aus ihm heraus, im Kampf mit den Gegebenheiten des Umraumes, hätte sich wohl eine wirksame sakrale Außengestalt der Kirche entwickeln lassen. Und man könnte annehmen, daß der Architekt in persönlicher Fühlung mit dem Bauherrn es auch hier zu der entsprechenden Leistung gebracht hätte, die ihm jetzt noch, vielleicht infolge der zweiten Forderung des Bauprogramms, versagt geblieben ist. Diese zweite Bauvorschrift verlangt, daß der Baucharakter der Kirche sich organisch in die Siedlung einfügen müsse. Wenn darunter Einfügung in die städtebaulichen Gegebenheiten zu verstehen ist, so ist gegen die Forderung nichts einzuwenden. Und so sind denn auch die preisgekrönten Entwürfe in Hinsicht auf die Raumeinfügung in die Umwelt ganz anerkennenswerte Leistungen. Es kann aber bei dem Forthmann-Fischerschen Entwurf nicht ausbleiben, daß entsprechend dem Innenraumprisma sich die äußere Gestalt auch in hingelegten oder senkrecht gestellten Vollprismen darstellt. Die mageren Strebepfeiler und die steilgeschlitzten Fensteröffnungen, die ganz von ferne Gotik machen, sind, da durch keine innere Gesetzmäßigkeit bedingt, unwahre und darum unangenehm wirkende Dekorationsmittelchen, die zur Kennzeichnung des Gebäudes als Gotteshaus dienen sollen. So ist es bei dem Entwurf Noven und Willach, wo der Turm immerhin noch Haltung hat, das Gebäude aber als Gotteshaus eben nur durch den Turm und das aufgesetzte Kreuz als solches gekennzeichnet ist. Ohne diese Zutaten würde es sich in

nichts von einem beliebigen anderen Saalbau unterscheiden. Man mache nur einmal die Probe und decke Turm und Kreuz ab. Der Entwurf Klotz-Mohr könnte dem Äußeren nach, die beiden kennzeichnenden Kreuze fortgenommen, unverändert für ein Wasserwerk oder Elektrizitätswerk dienen. Traurig ist es, zu sehen, daß auch ein Mann wie Böhm zu dem Mittel äußerlicher Kennzeichnung greift, um das von ihm entworfene Gebäude als Gotteshaus zu bestimmen. Man decke wiederum die vielen Kreuze ab, und es bleibt ein altes Stadttor, genau genommen das Mittelstück karolingischer Bauten wie Aachen oder Wimpfen im Tal. Daß die Wirkung des hohen Bogens von großer architektonischer Kraft ist, hat in diesem Festungsturm nichts mit christlicher Architektur zu tun. Was fehlt, ist, daß diese Bauten nicht über dem architektonischen Kreuzsinn errichtet sind, nicht aus einer schmerz- und doch lustvollen, weil überwindenden Durchdringung von Hohl und Voll hervorgegangen sind und dadurch ohne weiteres in sich das Kreuz zeigen, das man ihnen nun äußerlich in Riesenformaten aufkleben muß. Die ewigen Beispiele christlicher Architektur tragen im Äußern kaum ein Kreuz als Kennzeichen, und doch wird keiner verfehlen, den Kölner Dom für ein Gotteshaus zu halten. Anders ist es wiederum bei dem Riphahn-Grodschen Entwurf. Er ist auch ohne das vorgestellte Kreuz im Raumsinn ein Kreuzereignis, indem sich gegen die schwer hingelagerten Raumprismen des Schiffes der Turm, der das Chor birgt, wenn auch mühsam, so doch kraftvoll in die Horizontale erhebt. Immerhin bleibt auch hier die Außenarchitektur erschreckend arm. Die Forderung, daß sich der Bau der Siedlung organisch einzufügen habe, scheint von der Siedlung her erstarrend und erkältend auf die Entwürfe eingewirkt zu haben. Und nimmermehr kann man irgendwelchen Hausbauten diese Macht einem Kirchenbau gegenüber zusprechen, umgekehrt muß einem Kirchenbau die Machtvollkommenheit zugestanden werden, sich in den offenbarsten Gegensatz zur Umgebung setzen zu dürfen. Er gibt Architektur um Gottes willen, d. h. Architektur um ihrer selbst willen, die im Grunde die eine ist. Darum darf ein Kirchturm keinem Wasserturm oder Festungsturm ähnlich sehen, sondern ist die gereckteste Bindung des Allraums an den Kirchenraum. In klarer Weise löst in dem Hansenschen Entwurf der Turm diese Aufgabe durch das lockere, pfeilerunterstellte Dach. Nicht nur daß der Turm, entsprechend seiner Aufgabe, fest mit dem Baukörper der Kirche verbunden bleibt, was unserm Empfinden sicher mehr entspricht als die vielfach sehr weitgehende Lösung des Turmes von der Kirche, spielt die Kirchenfront das Motiv der Lokkerung weiter und läßt es in dem Türmchen links wieder einen leichten Aufstieg tun. Ein inniges Zusammengehen von Turm und Kirche ist ferner durch die farbige Behandlung der Mauerflächen gewahrt. Es ist damit ein reivolles Schmuckmittel wieder aufgegriffen, das in manchen Gegenden des Niederrheins die Wandflächen gotischer Kirchen belebt, indem mit dem Tuff älterer, zu klein gewordener romanischer Kirchelchen zu-



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN: SCHAUSEITE FÜR DEN WETTBEWERB KÖLN-BICKENDORF



DOMINIKUS BÖHM UND RUDOLF SCHWARZ: SCHAUBILD FÜR FRANKFURT A. M. (VGL. S. 299)

gleich Ziegel in streifiger Abwechslung zum Neubau verwandt wurden. Daß die städtebaulichen Rücksichten dabei auch gut gewahrt bleiben, zeigt die Ansicht aus der Vogelschau deutlich genug. Die Kirche steht in einem naturbedingten, starken, aber in diesem Fall wohltuenden Gegensatz zu den Nur-Wohnbauten.

Was einleuchtet, scheint der Satz zu sein, daß uferlose Wettbewerbe, die scheinbar das größte Recht sind, in Wirklichkeit das größte Unrecht sind, Unrecht an der Kunst, auf die es aber allein ankommt.

WETTBEWERB FÜR DIE »FRAUENFRIEDENSKIRCHE« FÜR FRANKFURT A. M.

Von AUGUST HOFF

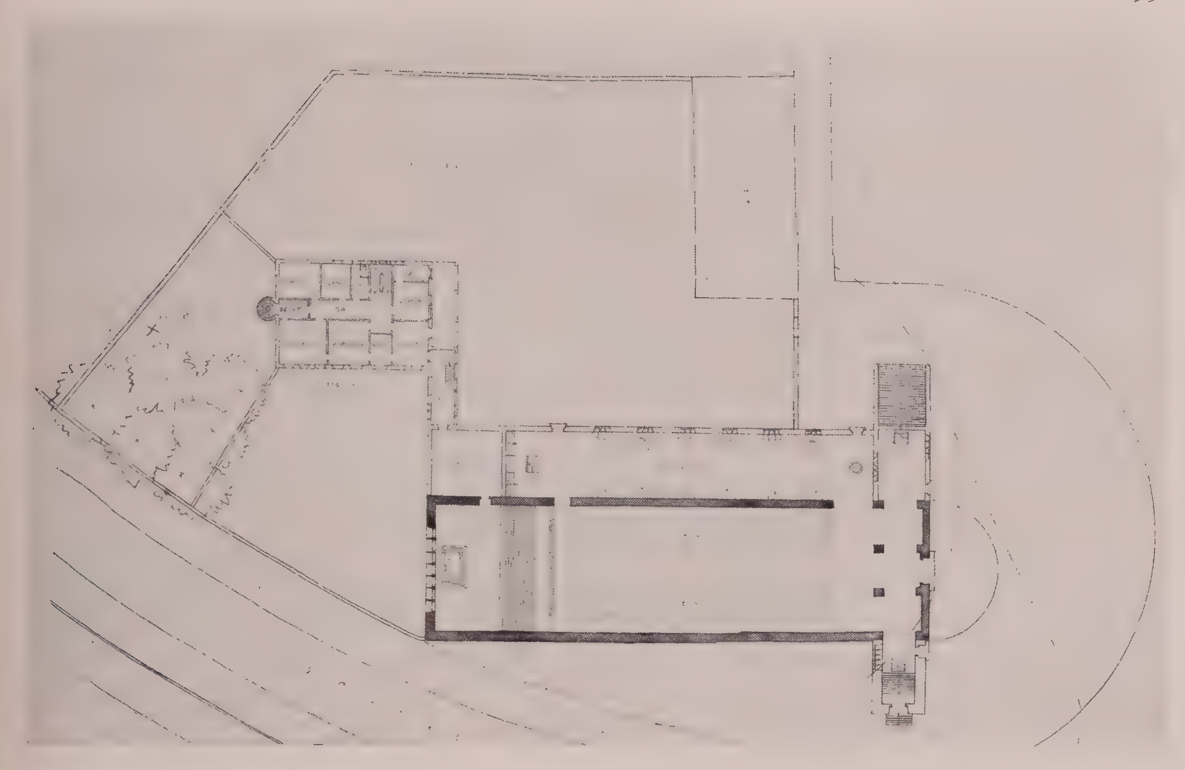
Kein Wettbewerb der neueren Zeit für einen Kirchenbau hat das künstlerische Niveau und die religiöse Vertiefung des baulichen Problemes gezeitigt wie dieser. Zu dem Preisgericht, dem Peter Behrens, Bonatz und May angehören sollten, hatte die schöpferische Architektenschaft offenkundig Vertrauen. Dadurch wurden die vorher geäußerten Bedenken gegen die Wahl der Preisrichter glänzend widerlegt. Kühne und zukunftweisende Pläne wagte man hier vorzulegen.

Der gesamte Wettbewerb soll ausführlich von mir in einer besonderen Publikation behandelt werden. Hier kann ich nur auf einige wesentliche Gesichtspunkte und die besonderen Ergebnisse eingehen[1]).

Bei der ersten Durchsicht der Entwürfe fiel schon auf, wie viel ehrliches Bemühen,

---

[1]) Vgl. auch die Besprechung einiger Pläne anläßlich der Ausstellung in der »Galerie für christliche Kunst« von Willi Schmid in »Die christliche Kunst«, XXIII (1926/27), S. 350.

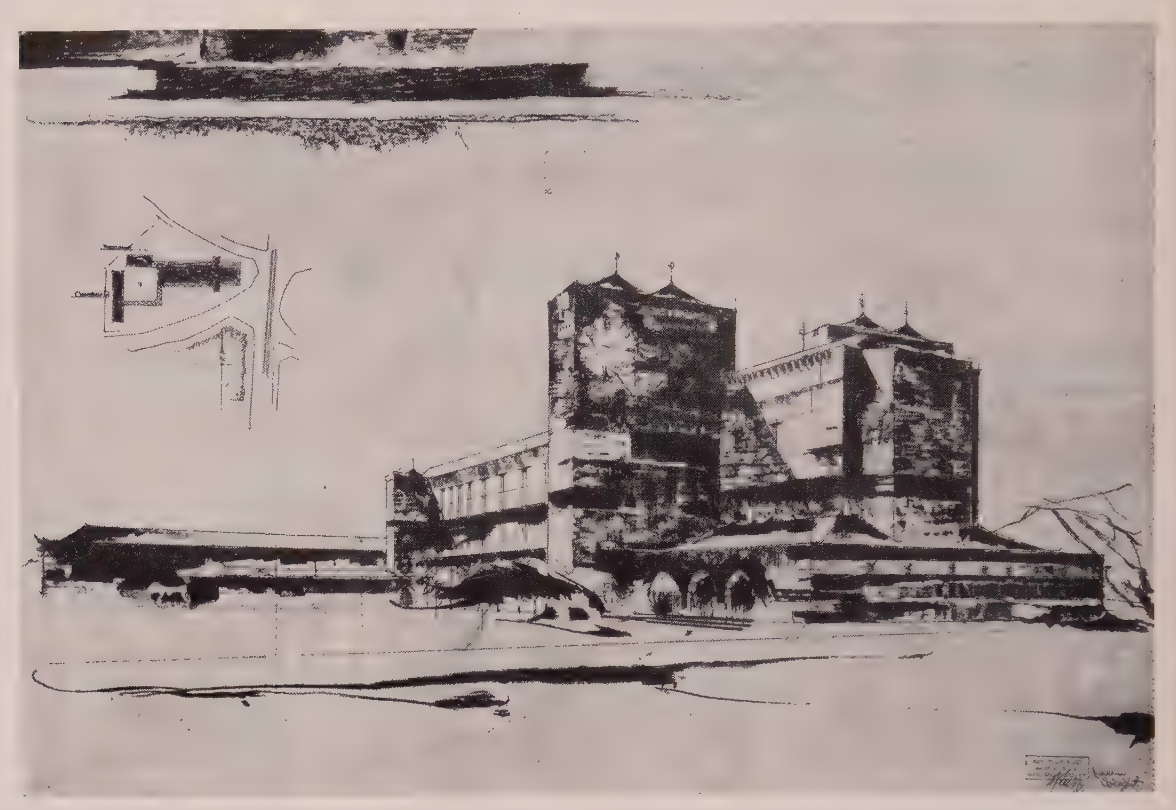




DOMINIKUS BÖHM-KÖLN U. RUDOLF SCHWARZ-OFFENBACH A. M.: ENTWÜRFE FÜR DIE FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M.

GRUNDRISS, FASSADE UND LÄNGSSEITE. I. PREIS





MICHAEL KURZ UND HANS DÖLLGAST-AUGSBURG: LAGEPLAN UND SCHAUSEITE FÜR DIE FRAUENFRIEDENSKIRCHE ZU FRANKFURT A. M. II. PREIS

wie viel Hingabe, wie viel schöpferische Kraft in unserer katholischen Architektenschaft für eine solche hohe Aufgabe ausgelöst werden kann, wenn die Aufgabe richtig gestellt wird. Fast vollkommen fehlte der geistlose Eklektizismus, die unerlebte Nachahmung ehrwürdiger Formen religiöser Erfahrung. Es formt sich heute der Kirchenbau neu aus wesenhafter Erfassung liturgischer Ideen und heutiger religiöser Bedürfnisse. In den Dienst des Gotteshauses will und muß der heutige Baukünstler wie seine großen Vorgänger zu allen Zeiten seine besten Kräfte stellen, seine Formerfahrung aus der Profankunst, die neuen konstruktiven Möglichkeiten. Die Kirche darf nicht mehr als Fremdkörper im Stadtbild stehen als sichtbares Zeichen der Trennung zwischen Kunst und Religion, zwischen Religion und Leben. Kirche und Kunst haben ein gleich starkes Interesse am lebendigen, neuen Kirchenbau, der aus der Fülle unserer inneren und äußeren Erfahrung herauswachsen will. Eigene religiöse Vertiefung und wahrhaft lebendiges Fühlen mit der Kirche schafft wie zu früheren Zeiten neuen Stil.

Den Ergebnissen dieses Bemühens gegenüber spricht man gern von zwei Richtungen, einer romantischen und einer sachlichen. Ich halte diese Unterscheidung für äußerst gefährlich. Faßt man unter Romantik eine schwärmerische Hingabe an die alten Formvorstellungen, hat man es nicht mit starken Leistungen zu tun. Ist die neue Sachlichkeit bloße Übernahme der Formen von Silos, Warenhäusern und Verkehrsbauten, so ist das unsachlich, da man nicht vom Wesen der Aufgabe, vom Begriff der Kirche, ausgeht. Es ergibt dann auch eine falsche Romantik, eine »Maschinenromantik«. Echte Sachlichkeit wird vom Wesen der Kirche, von den Erfordernissen der Liturgie und vom Geiste des kirchlichen Lebens aus gestalten. Echte Romantik im Sinne von Peter Behrens erstrebt die Durchdringung des Baues mit starken Gefühlswerten.

Städtebaulich war die in Frankfurt gestellte Aufgabe denkbar schwierig. Auf der Ginnheimer Höhe, mit dem Ausblick auf den Taunus hin, wäre wohl ein guter Bauplatz, wäre die Situation durch charakterlos gerichtete Straßen und die früheren Villenbauten nicht so unglaublich verfahren. Die städtebaulich beste Lösung war von den

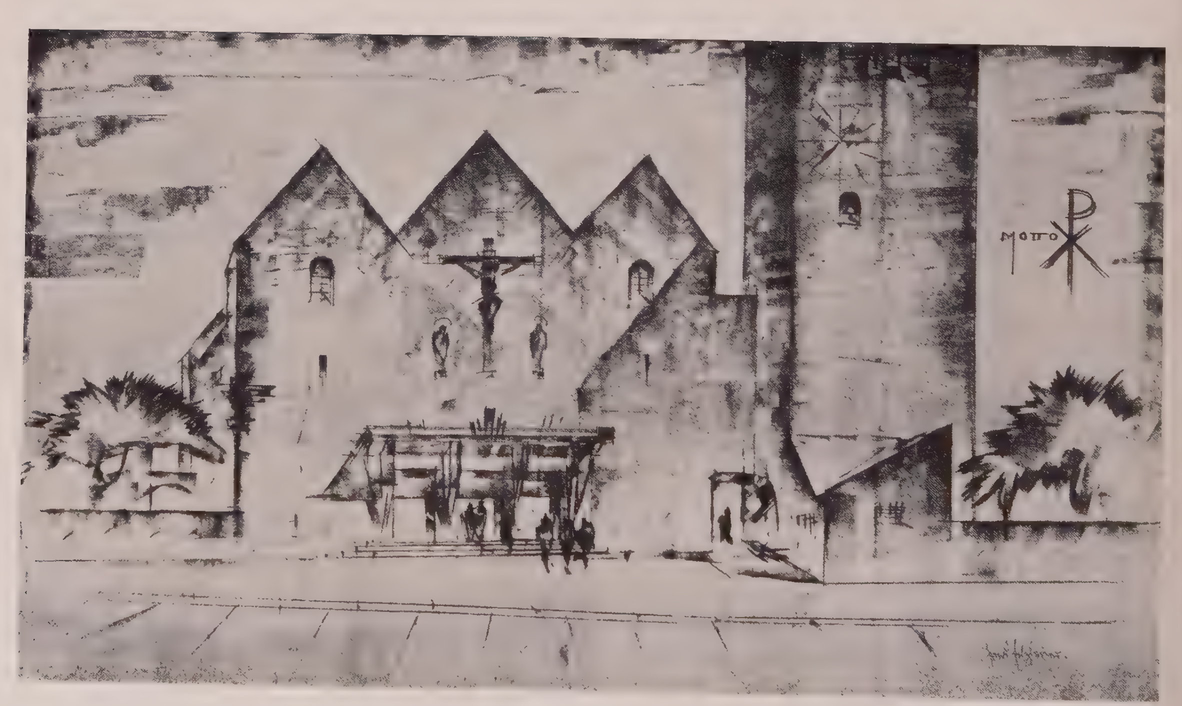


MICHAEL KURZ UND HANS DÖLLGAST-AUGSBURG: INNENRAUM FÜR DIE FRAUENFRIEDENSKIRCHE ZU FRANKFURT A. M. II. PREIS

Entwürfen gewählt, die die Baumasse der Kirche quer zur Zeppelin-Allee anordneten und in dem Zug dieser Allee aktiv werden ließen.

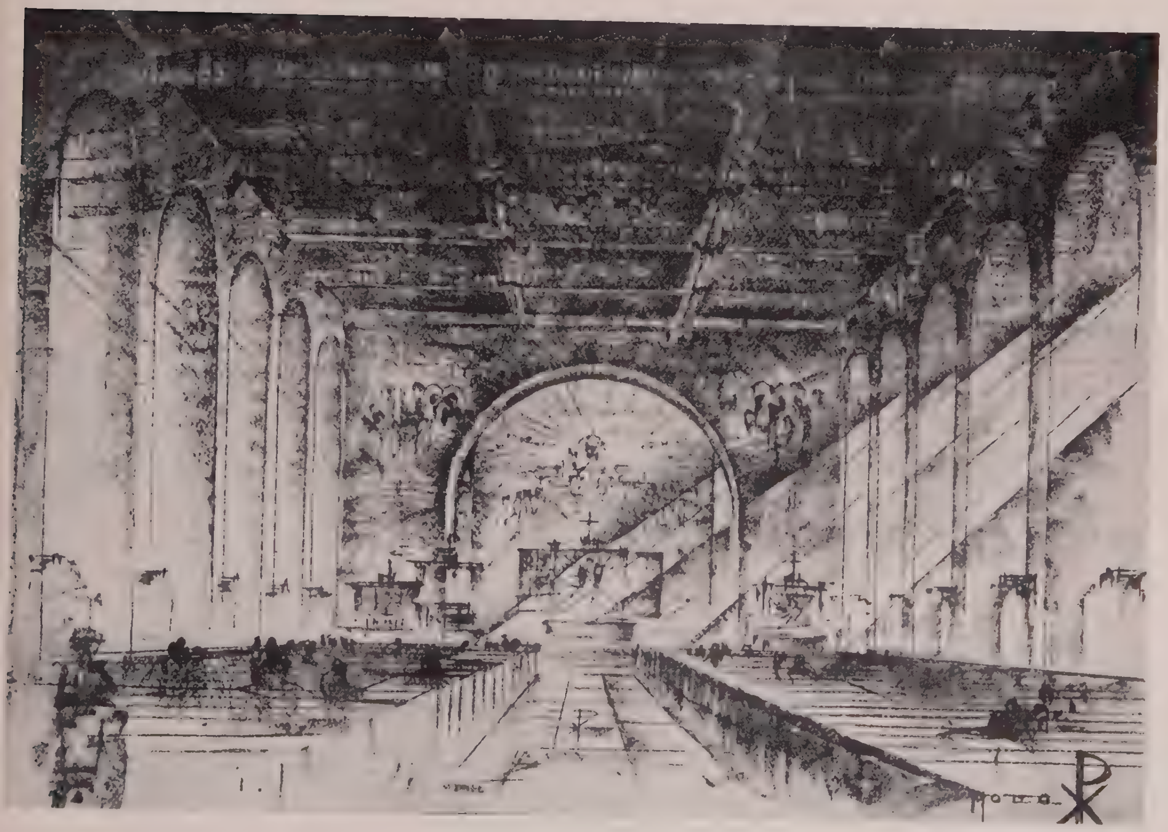
Unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Peter Behrens tagte im März 1927 das Preisgericht, zu dem die Herren Dechant Becker, Dr. Hoff, Dombaumeister Matern, Stadtrat May, Prof. Hermann Schmitz, Domkapitular Prof. Dr. Thielemann, Prof. Dr. Fritz Witte und die Damen Dr. Krabbel und Maria Schmitz erschienen waren. Dem Preisgericht lagen 157 Entwürfe vor.

Einstimmig wurde dem Projekt »Opfergang« der erste Preis zuerkannt und ebenso einstimmig wurde es zur Ausführung empfohlen. Es stammt von Prof. Dominikus Böhm, dem Leiter der Abteilung für kirchliche Kunst an den Kölner Werkschulen und Reg.-Baumeister Dr. Schwarz, dem neuen Direktor der Kunstgewerbeschule in Aachen (Abb. S. 298, 299). Die religiöse Idee des Planes wird durch den Grundriß sofort offenbar. Der Kirchenraum zeigt eine unerhört einfache und kühne Konzentration der

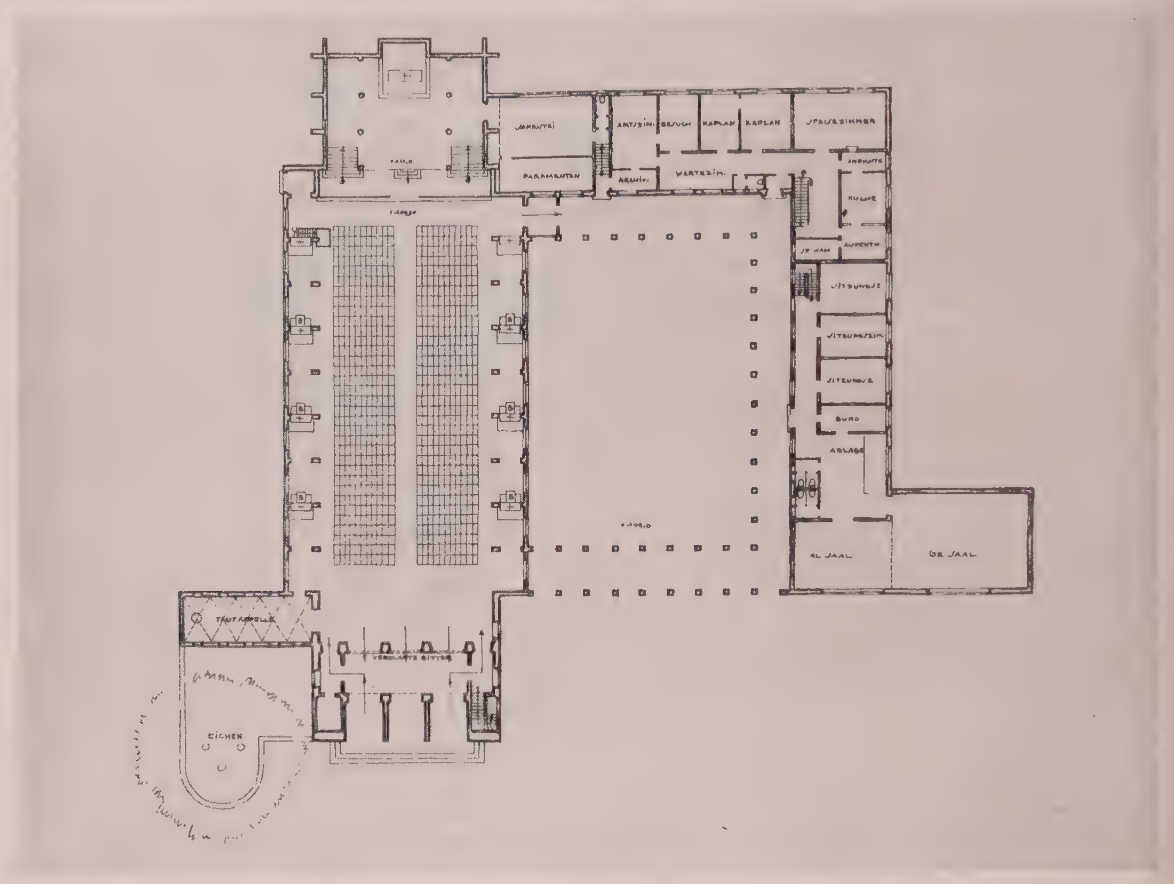


HANS HOLZBAUER-MÜNCHEN: GRUNDRISS, LÄNGSSEITE UND FASSADE FÜR DIE FRAUENFRIEDENS-KIRCHE IN FRANKFURT A. M. ANKAUF





HANS HOLZBAUER-MÜNCHEN: SCHAUSEITE DES CHORES UND INNENRAUM FÜR DIE FRAUEN-FRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M. ANKAUF

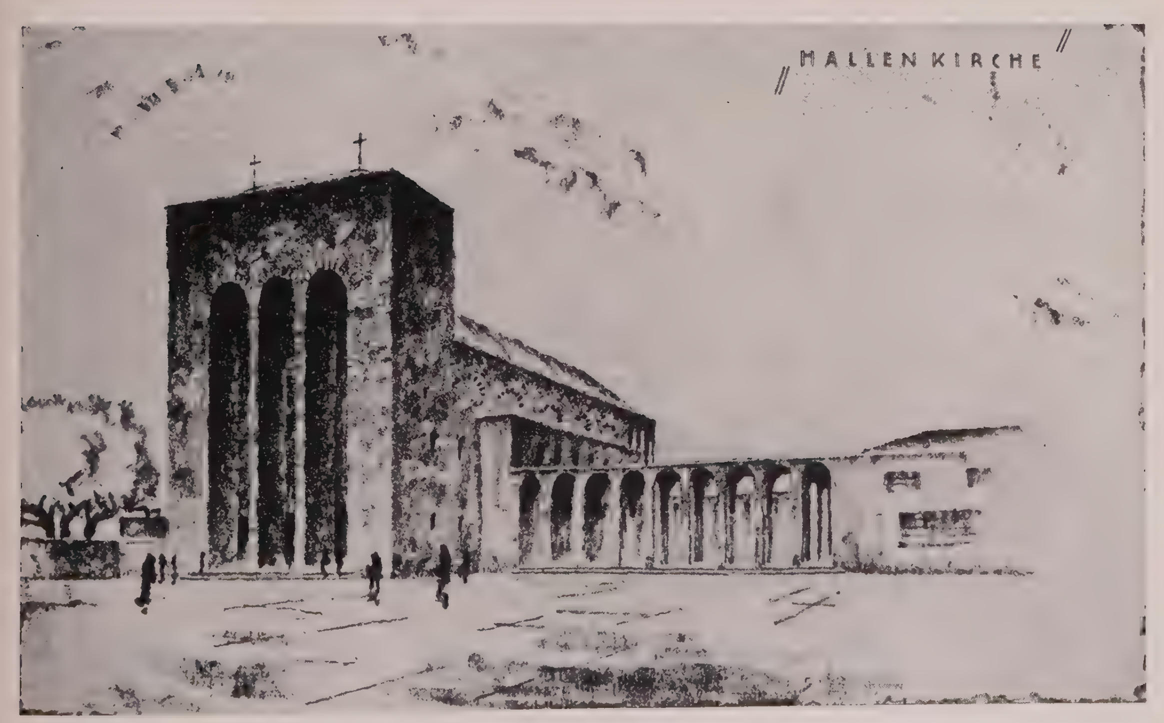


HANS HERKOMMER-STUTTGART: GRUNDRISS FÜR DIE FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A.M. WETTBEWERBSENTWURF. ANKAUF

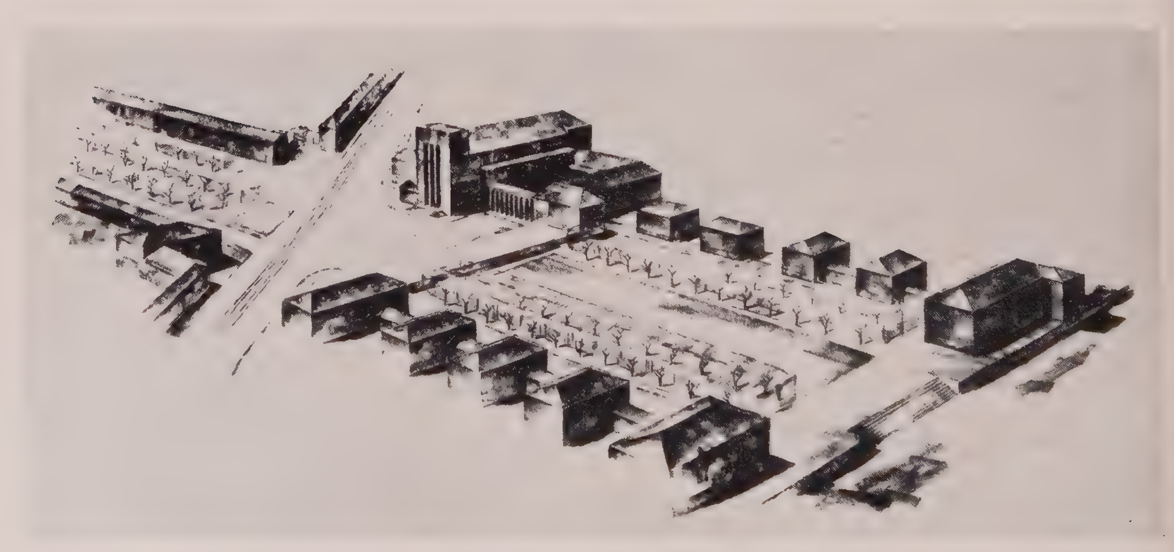
geistigen und räumlichen Spannungen auf dem Meßopferaltar. Beichtstühle, Nebenaltäre, kurz alles, was nicht unmittelbar mit dem Opfer zusammenhängt, ist in den niedrigeren, dem Hauptraum parallel gelegten Kapellenraum verlegt. In der bevorzugten Variante empfängt der Raum alles Licht von der Rückseite und von den seitlich vom Altar befindlichen, dem Beschauer kaum sichtbaren großen Fenstern. In diesem einfachen Raumwürfel erlebt die Gemeinde die Einigung in sich und mit dem liturgischen Geschehen in einzigartiger zwingender Form. Eine so eindeutige Lösung konnte nur ein Mann wie Böhm ersinnen, dessen ganzes Leben und Streben um die Idee des sakralen Bauens schwingt. Außen ergab sich aus dem ansteigenden Gelände eine pultdachartig diesem ruhigen Raum vorgelagerte Fassade und die über den Kapellenraum geführte Freitreppe zur Empore. Vor der aus lebendig behandelter Mauerung gedachten Außenwand war als Schmuck die Reihe der Apostel gedacht.

Der zweite Preis wurde einstimmig dem Projekt »Semptofu« von Prof. Michael Kurz und Dipl.-Ing. Hans Döllgast, Augsburg, zuerkannt (Abb. S. 300 und 301). Dieser Plan hat eine klösterliche Stille und Abgeschlossenheit erstrebt. Neben städtebaulichen Bedenken ist an dieser höchst rassigen Arbeit vor allem das unserer Zeit fremd gewordene Motiv des langen Chorraumes auffallend.

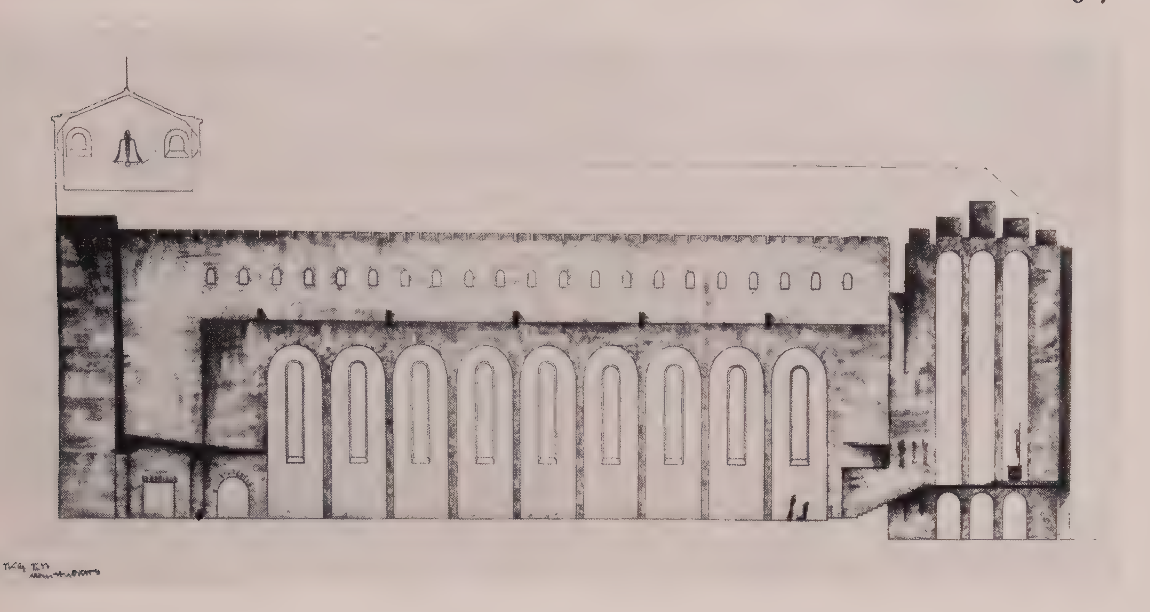
Ein Ankauf von 1000 M. wurde gegen die Stimmen der Herren Dechant Becker, Prof. Dr. Hermann Schmitz und Domkapitular Prof. Dr. Thielemann dem Entwurf »Wandlung« von Dipl.-Ing. Hans Schwippert zugesprochen. Hier wird eine vollkommen neuartige Lösung des Kirchenbaues auf Grund der modernen Mittel vom Sinn des Meßopfers aus versucht. Keilförmig — das ist symbolisch zu verstehen — schiebt sich die Kirche in das Stadtbild hinein. Über dem Altare steigt der Baukörper mächtig an. Hier liegt das eine der Gemeinde sichtbare hohe Fenster als geistige Steigerung über dem

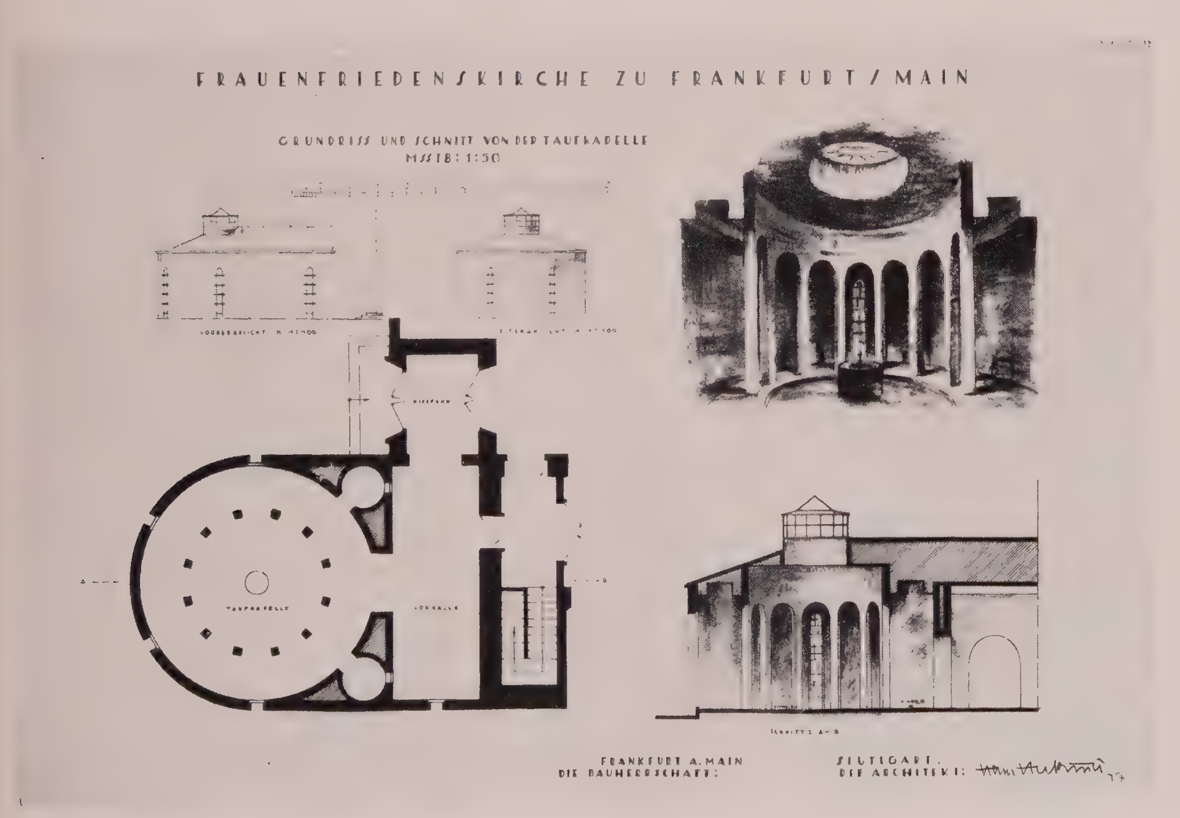


HANS HERKOMMER-STUTTGART: INNENRAUM UND SCHAUSEITE FÜR DIE FRAUENFRIEDENSKIRCHE ZU FRANKFURT A. M. WETTBEWERBSENTWURF. ANKAUF



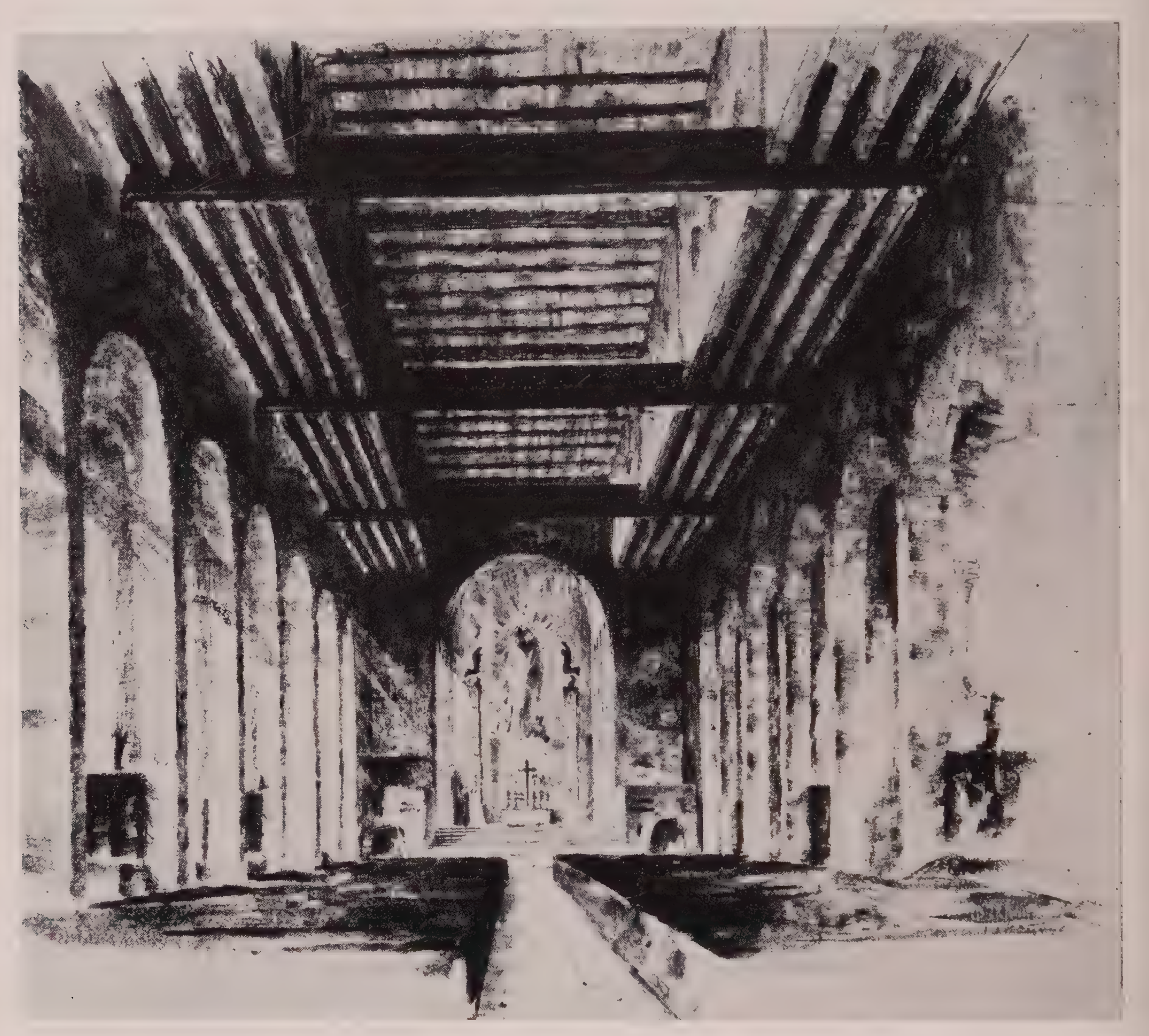
HANS HERKOMMER-STUTTGART: GRUNDRISS UND PLATZGESTALTUNG DER FRAUENFRIEDENS-KIRCHE IN FRANKFURT A. M. AUSFÜHRUNGSPLÄNE





HANS HERKOMMER-STUTTGART: LÄNGSSCHNITT UND PLÄNE DER NEU ANGEFÜGTEN TAUFKAPELLE DER FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M. AUSFÜHRUNGSPLÄNE

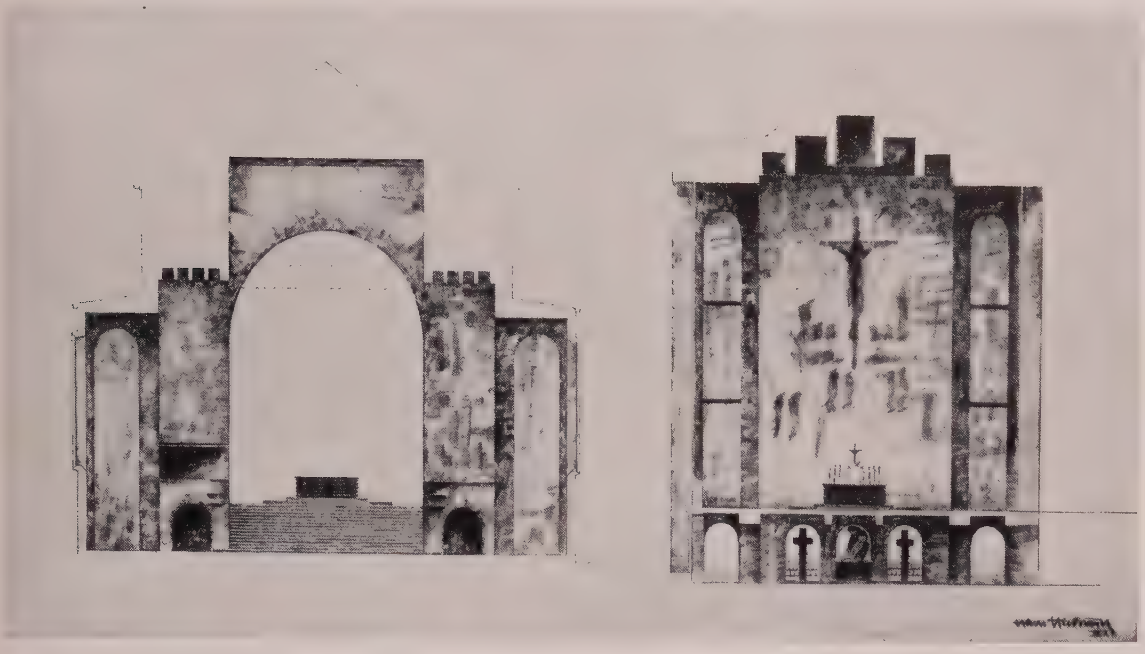
Altare. Die eigentlichen Lichtquellen sind als Glasbetonfenster in der Decke rückwärts angebracht. Zwei Rampen führen die Gläubigen zu den seitlichen Eingängen. Mit dem Projekt von Böhm hat dieses die ganz starke Konzentration der Gemeinde und die eindeutige geistige Blockrichtung zum Altare gemeinsam. Von Schwippert, der jetzt an die Kunstgewerbeschule nach Aachen berufen wurde, wird man bei Ausreifung dieser künstlerisch und religiös gleich bemerkenswerten Baugedanken besondere Leistungen erwarten dürfen.



HANS HERKOMMER-STUTTGART: VARIANTE DES INNENRAUMES DER FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M. AUSFÜHRUNGSPLAN

Grundrißlich weichen die weiter ausgezeichneten Entwürfe nicht sehr von den heute gebräuchlichen Anordnungen ab. Das mit einem weiteren ersten Ankauf bedachte Projekt von Prof. Holzbauer würde doch wohl wie ein Fremdkörper in Frankfurt wirken. Es paßt eher in eine alte süddeutsche Kleinstadt. Prof. Wach stellt sein Projekt »Mater dolorosa« wie bei der Heilig-Geist-Kirche in Münster übereck und bringt durch die ausgekragten Erker rückwärtige Beleuchtung ins Kircheninnere. Ein letzter Ankauf wurde wegen der schlichten, klaren Massenverteilung dem Entwurf »Hallenkirche« von Hans Herkommer zugesprochen (Abb. S. 304 u. 305).

Unter den eingegangenen Entwürfen waren außer diesen preisgekrönten sehr viele wirklich beachtenswerte Leistungen, auf die ich an anderer Stelle näher eingehen werde. Prinzipiell bedeutsam wurde in einigen Projekten die Frage des katholischen konsequenten Zentralbaues aufgeworfen. So führt ein zweites Projekt von Prof. Böhm und Dr. Schwarz einen Betonkegel in einem Guß mächtig empor, der von kleinen Kegeln als Kapellenkranz begleitet wird. Die notwendig exzentrische Lage des Altares läßt die geistigen von den räumlichen Spannungen divergieren. Im Zentralpunkt der Anlage müßte der Altar stehen und das geht nicht. So wird diese Lösung, so denkmalhaft sie wirken könnte, doch nicht religiös und architektonisch glücklich zu nennen sein.



HANS HERKOMMER-STUTTGART: QUERSCHNITTE DER FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT A. M. AUSFÜHRUNGSPLÄNE

HANS HERKOMMERS ENDGÜLTIGER ENTWURF ZUR FRAUENFRIEDENSKIRCHE IN FRANKFURT AM MAIN

Von OSKAR GEHRIG

Wie bei vielen Wettbewerben wurde dem Votum des Preisgerichtes für die Frauenfriedenskirche bei der Ausführung nicht unbedingt Recht gegeben. Nach dem Ergebnis des ersten Wettbewerbs wurden zur letzten Klärung der Entwurfsfrage Prof. Dominikus Böhm, Köln, und Hans Herkommer, Stuttgart, zu einer nochmaligen Überarbeitung aufgefordert, zwei Künstler, über die wir an dieser Stelle nichts Näheres mehr zu sagen brauchen.

Schließlich einigte man sich auf den groß angelegten, feierlich anklingenden Entwurf des Letztgenannten. Die Wahl mag nicht leicht gefallen sein, da die Projekte beider Meister Vorzüge aufwiesen und Zeugnis gaben von dem gesunden neuen Geist, der vielen Widerständen zum Trotz, die Kirchenbaukunst gottlob wieder beseelt. Einen leichten Höhenzug aufnehmend, ragt die monumentale und doch wiederum in Anbetracht der besonderen Aufgabe fein aufgeteilte Kirche mit ihrer einladenden Fassade und dem wohlgegliederten Schiffskörper über Baumschlag und benachbarte Häuserblocks beherrschend heraus. Im Geiste sieht man Prozessionen von Pilgerinnen einziehen in die hohe Halle des die ganze Mittelschiffbreite abschließenden, quergestellten Fronturmes. Ein altes Baumotiv ist hier für den neuen Zweck völlig umgedacht, eine wohltuende Öffnung nach außenhin hat Form angenommen. Leicht dem Längszug betonend, schließen sich die zur Halle gehörenden, flachen Seitenschiffe an. Weiträumig das Innere, wirklich eine moderne »Hallen«-Kirche, dreigegliedert die flache Holzbalken-Decke, das Licht flutet seitlich herein, vor dem Chor wird es noch einmal kurz aufgehalten, um dann im Altarraum in doppelter Stärke aufzuleben, so daß die heilige Stätte und die Chorwand in feierlicher Helle erstrahlen können. Rhythmus ist das Kennzeichen fürs Äußere wie das Innere, beides aus einer einheitlichen Vorstellung heraus geboren, nicht erst mühsam konstruiert. Durch die an die Längsseite anschließende, feinschwingende Arkade, sowie die beiden Flügel des Gemeindesaalbaues und des Pfarrhauses wird ein Ehrenhof umschlossen, der mit seinem Kreuzgang selbst schon wieder ein wirkungsvolles architektonisches Motiv abgibt und Platz schafft für weitere, das Ganze steigernde Ausbildung. Man beachte hierzu den beigegebenen Grundriß, während Modell wie Zeichnungen ja



AUS EINER »ANBETUNG DES KINDES« AUS BIBERACH. HOLZGRUPPE VOM MEISTER DER BIBERACHER SIPPE. UM 1510
AUSSTELLUNG HINRICHSEN UND LINDPAINTNER, BERLIN

ein anschauliches Bild des geplanten Ganzen abgeben. Hier wird auch die Aufteilung der Seitenschiffe der Halle in fast kapellenartige Räume klar, die durch Gegeneinanderstellen von Nebenaltar und Beichtstuhl jeweils gewonnen werden. Im übrigen trifft nach der prinzipiellen Seite vieles von dem, was Willi Schmid zu den im Juni ausgestellten Entwürfen gesagt hat, auch für den endgültigen Plan Herkommers zu. Möge die Distanz zwischen Idee und Wirklichkeit nicht allzu groß werden, dann ist der neue deutsche, katholische Kirchenbau um ein wertvolles Denkmal bereichert, und eine weitere Stufe ist erklommen, von der aus die Sicht in baukünstlerisches Neuland besser wird; denn noch stehen wir an einem Anfang, noch gilt es, sich von manchem romantischen, aber für die Zukunft nicht mehr tragbaren »Lieblingsgedanken« zu befreien. Das reifende Jahrhundert fordert sein Recht auch im Kirchenbau!

Rundschau

Berichte aus Deutschland

DIE GOTISCHEN BILDTEPPICHE AUS DEM KLOSTER WIENHAUSEN

Zur Berliner Ausstellung bei Hinrichsen-Lindpaintner

Unter dem Sammeltitel »Gotik« hat die Galerie Hinrichsen und Lindpaintner im Künstlerhaus zu Berlin (Bellevuestraße) eine weithin bemerkenswerte Ausstellung zusammengebracht. Den Mittelpunkt dieser Veranstaltung bildet aber die Reihe wertvollster mittelalterlicher Textilien, Bildteppiche von ungewöhnlicher Bedeutung und erfreulichem Erhaltungszustand.

Die »Bildteppiche« stammen aus dem Kloster Wienhausen bei Celle (das auch durch mittelalterliche Wandmalereien bekannt ist), und die Berliner Galerie Hinrichsen-Lindpaintner hat sich um die allgemeinere, aber auch fachliche Kenntnis dieser gotischen Textilien ein Verdienst erworben,



TEPPICH MIT SZENEN AUS DEM LEBEN DES HL. THOMAS
WANDTEPPICH IN WOLLSTICKEREI IM KLOSTER WIENHAUSEN BEI CELLE, SPÄTES 14. JAHRHUNDERT
AUSSTELLUNG HINRICHSEN-LINDPAINTNER, BERLIN

da die Wienhauser Teppiche bisher so gut wie unzugänglich waren. Wir sehen nicht weniger als acht kapitale und zum Teil recht umfangreiche gestickte Arbeiten, die in dieser Schau gut gehängt und stimmungsvoll von mittelalterlichen Plastiken und Malereien umgeben sind. (Die bald auftretenden Gerüchte, als ob ein Verkauf dieser unschätzbaren Arbeiten insgeheim beabsichtigt sei, sind ebenso durchsichtig wie falsch und müssen aufs bestimmteste dementiert werden; dieser unersetzliche Besitz bleibt dem Stift Wienhausen und der Provinz Hannover unter allen Umständen erhalten. Man wird aber der Äbtissin von Wienhausen, Frau Brandis, für diese zeitweilige Leihgabe Dank wissen, ebenso dem Mitarbeiter Hinrichsens, Dr. Plambeck, der sich erfolgreich um die Ausstellung bemüht hat.) In dem an mittelalterlicher Textilkunst reichen niederdeutschen Gebiet — verwiesen sei auf Halberstadt, Lüneburg, Quedlinburg, Brandenburg, ja Danzig — nimmt Wienhausen mit seinem Schatz eine besondere Stellung ein, wenn auch bisher sein Ruf nicht allgemein war, da man hier nicht so an die Objekte herankam wie an die Weltruf besitzenden, einzigen, romanischen Bildwirkereien im gut zugänglichen Halberstädter Dom. Bei der zweifellos in Niedersachsen, wenn nicht (mit einer Ausnahme) in Wienhausen selbst, entstandenen Teppichfolge handelt es sich trotz der aus zwei Jahrhunderten erklärbaren Stilwandlung um ein sichtbar Geschlossenes, das vor allem durch die Technik der Wollstickerei auf Leinengrund, den sog. Klosterstich, zusammengehalten wird. Zeitlich reichen die Arbeiten vom frühen 14. bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert, und in ihrer Kontinuierlichkeit geben die gestickten kirchlichen und weltlichen Darstellungen ein ausdrückliches Bild von der figuralen wie ornamentalen Stilwerdung, vom Eigenwert der oft fast formelhaft aufgeteilten Fläche bis zur Annäherung ans räumlich-plastische, gemalte Bild, ab. Bis auf wenige, geschickt ausgebesserte Teile haben sich die Stickereien glänzend gehalten, und die Leuchtkraft der Farben überrascht. So bei dem (nur in der linken Hälfte noch vorhandenen) Prophetenteppich aus dem frühen 14. Jahrhundert oder dem Tristanteppich, um 1300. In zwei weiteren Stücken, einem Fragment aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, und dem vierstreifigen, warmen Teppich um 1360 wird die Tristansage ausgiebig behandelt. Es folgt der wunderbar klar aufgeteilte Thomasteppich aus dem späten 14. Jahrhundert (Abb. S. 311), dann der fröhliche Jagdteppich aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit dem lebendigen Spiel über die Fläche. Sodann fällt der große Speculum-Teppich (Abb. S. 313), der in prickelndem Figurenreichtum das beliebteste Erbauungsthema des späteren Mittelalters aufzeigt, ein gesticktes Heilsbuch, mit den Hinweisen aus dem Alten Testament und der profanen Geschichte auf das Leben Christi und Maria; das Ganze wiederum aus dem frühen 15. Jahrhundert. Aus der Spätzeit dieses Säkulums alsdann der Anna-Elisabeth-Teppich, ein gewaltiges Stück, über viereinhalb Meter hoch und über sieben Meter breit, hell gehalten, und deutlich den durch die Spätgotik bedingten und durch die Einflüsse aus der Bildwirkerei erklärbaren Stilwechsel zeigend, wenn auch die alte Klostersticktechnik beibehalten ist. Alles in allem eine Welt für sich, die uns künstlerisch wie thematisch unmittelbar zu fesseln vermag und uns einen tiefen Blick in die Kultur und Geistigkeit des Mittelalters tun läßt. Aus der beigegebenen Plastik seien kurz eine Standfigur des hl. Johannes, 12. Jahrhundert, dann eine Madonna mit Kind von Tilmann Riemenschneider herausgegriffen; köstlich auch das fast genrehafte Hochrelief im Schrein »St. Eligius treibt den Teufel aus einem Pferd«, um 1520 in Schwaben entstanden, feierlich die schon ganz Renaissancegeist atmende und aus Biberach stammende Gruppe der »Anbetung des Kindes« (Abb. S. 310). Unter den Gemälden fällt die helle und raumstarke Tafel »St. Hieronymus bei der Übersetzung der Evangelien«, Südfrankreich, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, zunächst auf, ein auch kulturhistorisch interessantes Werk; Zeitblom, Cranach, Hans von Kulmbach und mehrere anonyme Meister spätmittelalterlicher Altäre sind vertreten neben einem vielleicht an Isenbrant gemahnenden Brügger Meister (»Maria mit dem Kinde«). Schließlich sei ein böhmisches Gnadenbild aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, feierlich gerahmt, fast italianisierend noch, nicht übersehen.

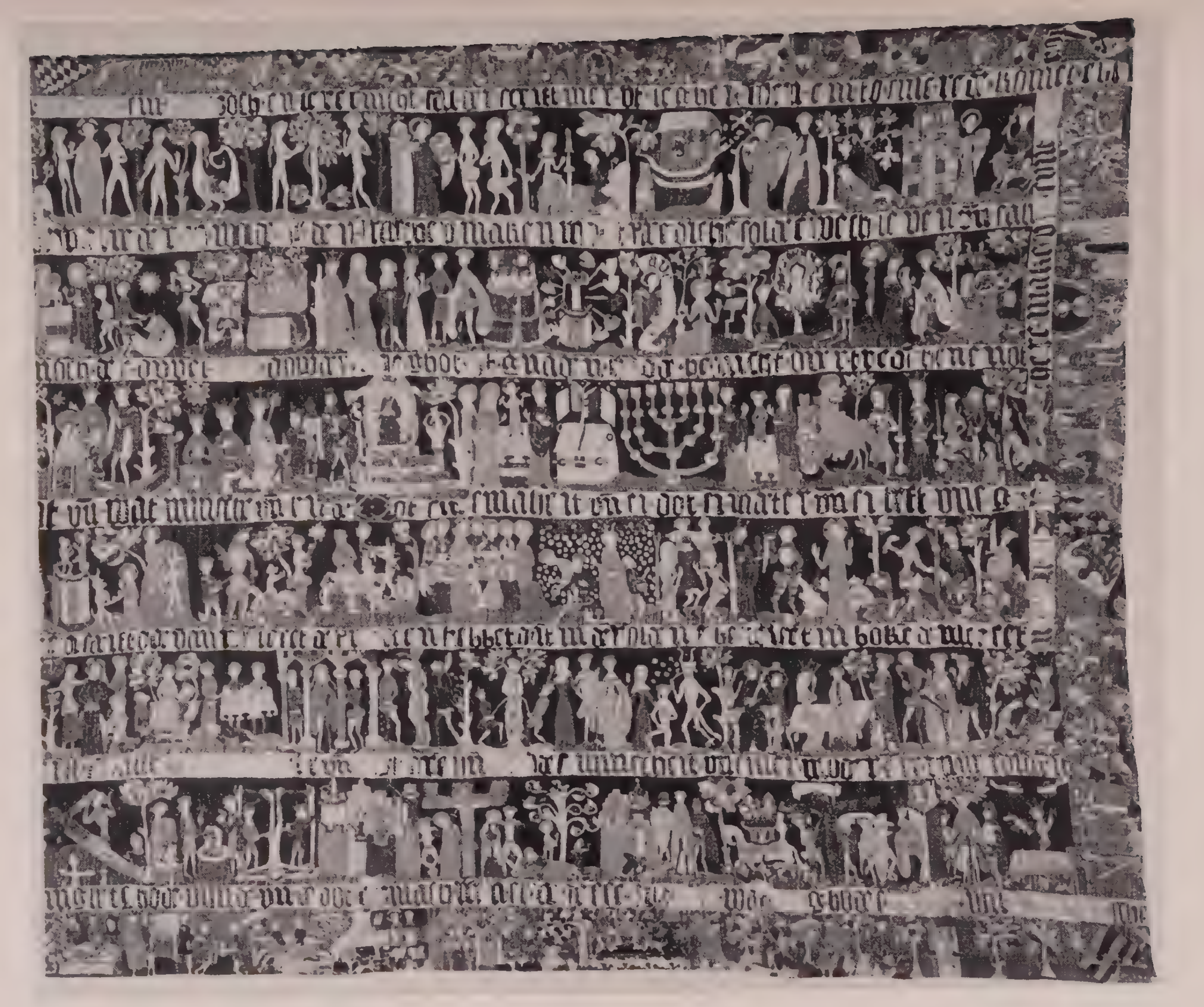
Gehrig

Anmerkung der Redaktion: Bildteppiche in Stickerei, Wirkerei, Applikationstechnik oder Batik hätten auch für unseren modernen Kirchenbau einen hohen dekorativen Wert, ähnlich wie die alten Teppiche für die romanischen und gotischen Kirchen. Architekten wie Gemeinden sollten auf diese fast vergessene Ausstattungsart zurückkommen.

Fulda. Die Jubiläumsausstellung der Landesbibliothek zur Feier ihres 150jährigen Bestehens ist in gleicher Weise wissenschaftlich wie künstlerisch von Wert und Bedeutung. Alle nur erreichbaren Erzeugnisse der Fuldaer Schreibschule sowie noch vorhandene Bestandteile der ehemaligen Klosterbibliothek sind zuammengetragen aus Kassel, Basel, Einsiedeln u. a. O. Aus Göttingen war für die eigentlichen Festtage das prächtige Fuldaer Sakramentar herübergekommen. Von Schätzen der Landesbibliothek zeigt die Ausstellung, die bis zum September dauert, Handschriften des 6. bis 15. Jahrhunderts z. T. irischer, deutscher, französisch-niederländischer und italienischer Provenienz mit durchweg erstrangigen Miniaturen. An Inkunabeln besitzt Fulda die Weltchronik Hartmann Schedels von 1490, eine Ausgabe der Werke der Hrosuitha mit Holzschnitten nach Dürer (1501), eine Nürnberger Kobergerbibel, einen Breydenbach und viele andere wichtige Holzschnittwerke. Als besondere Kostbarkeit hütet die Bibliothek ein Pergamentexemplar der 42zeiligen Gutenbergbibel. Auch das 18. Jahrhundert ist reich vertreten mit zeitgenössischer Literatur, z. T. geschmückt mit seltenen Schabkunstblättern und Kupferstichen. Die neue Buchkunst präsentiert sich in guten Beispielen, darunter besonders Einbände aus Fuldaer Werkstätten. Eine Auswahl von Exlibris des 18. bis 20. Jahrhunderts in den verschiedensten Techniken ergänzt die Ausstellung zu einer schönen Schau für jeden Bibliophilen.

Die Organisation der Ausstellung ist das Werk des neuen Direktors Dr. Theele, der nach knapp halbjähriger Übernahme der Bibliothek sich als rasch einfühlender Kenner ihrer Bestände und als Spezialist auf dem Gebiete der Buchkunst erwies. Eine typographisch weit über den Durchschnitt geschmackvoll ausgestattete Festschrift bringt wissenschaftliche Beiträge von Lehmann-München, Christ-Breslau, Ruppel-Mainz, Hartmann-Fulda und dem Herausgeber Theele, im Bilderteil Reproduktionen aus den wertvollsten Kodices der Bibliothek.

Mehler



SOG. SPECULUMTEPPICH (VORBILDER DES LEBENS CHRISTI). RECHTE HÄLFTE
WANDTEPPICH IN WOLLSTICKEREI IM KLOSTER WIENHAUSEN B. CELLE. FRÜHES 15. JAHRH.
AUSSTELLUNG HINRICHSEN-LINDPAINTNER, BERLIN

Berichte aus dem Ausland

WIE STELLT SICH MODERNE MOSAIK NEBEN FRÜHCHRISTLICHE?

Eine Besprechung

Vom 22. April bis 6. Mai 1928 war im päpstlichen Palast der Cancellerie ein Werk christlicher Kunst ausgestellt, das hier in Rom besonderes Interesse verdiente. Ein Haager Künstler, Anton Molkenboer, Dozent an der Königlichen Kunstakademie zu Amsterdam, hat nämlich in Verbindung mit der Pariser Mosaikwerkstätte Mauméjean-Frères, die bei der Ausstellung dekorativer Kunst 1925 zu Paris den »Grand Prix« erhielt, für die in den Jahren 1925/27 erbaute St.-Antonius-Kirche zu Scheveningen in Holland ein Mosaikwerk ausgeführt, dessen Vorstudien und Kartons hier ausgestellt waren. Diese Apsisausschmückung war 1926 vollendet worden. Zugleich waren 4 Bilder der Stationenserie, die die Ausschmückung der Kirche in Mosaik weiterführen und schließen soll, in Ausführung zur Schau gestellt.

Es war zwar ein gefährliches Unternehmen, hier in der Nähe klassischer Überreste frühchristlicher Mosaikkunst mit einem modernen Entwurf vor die Öffentlichkeit zu treten. Es mußte sich auch gleich ein Vergleich aufdrängen. Doch erst sei das Apsisbild kurz skizziert. Im Jahre 1848 war das Dorf von einer Cholera-Krankheit heimgesucht. Als die Opfer sich eher mehrten als minderten, ließ der H. Ortspfarrer das Allerheiligste zur Verehrung aussetzen. Wunderbarerweise verlangte von diesem Augenblick die Krankheit keine Opfer mehr. Zur dankbaren Erinnerung an diese Hilfe nun sollte der Künstler die Idee bildlich gestalten, wie durch vertrauendes Gebet zum Allerheiligsten Altarssakrament neues Leben ersteht. In mittlerer Höhe des Bildes strahlt darum als Zeichen der Rettung und des Lebens, auf das die Blicke aller Bildpersonen gerichtet sind, das Allerheiligste in der Monstranz. Auf der unteren Bildhälfte ist die hilfsbedürftige Menschheit durch typisch gehaltene Gestalten versinnbildlicht, wieder geteilt in zwei Gruppenreihen, zu unterst die Verzweifelnden und Glaubenslosen, durch Dorngestrüpp und -gewinde auf die Erde gezwungen. Höher stehen die Hilfesuchenden, betend und anbetend zum Brot des Lebens gewandt. In der oberen Bildhälfte, gleich über dem Allerheiligsten, wird ein Geheilter durch zwei Engel in die Sphäre des Geistes gehoben. Darüber thront Christus, der Sieger über Tod, auf Palmen, die in lebensfrischen Farben die siegreiche Herrschaft und den Segensthron Christi versinnbildlichen sollen. Das bis jetzt gezeichnete Bild ist eingerahmt und durchflochten von Baumgeäst und Baumgestrüpp, den Erfolg des Gebetes darstellend, darum unten dürr und farblos, oben frisch und kräftig, treibend und sprossend, über Christus sich schließend. Diesem Hauptbild sind seitlich, links und rechts, Gruppen von Pfarrangehörigen Scheveningens beigegeben, in patriarchalisch schlichter Haltung und ihrer altererbten Tracht zu Scheveningen selbst studiert und so auch dargestellt. Bemerkt sei gleich hier, daß erst ein Freskogemälde geplant war, was aber nach dem Erfolg besagter Mosaikwerkstätte geändert wurde. Das Werk darf schon rein nach den äußern Ausmaßen als ein monumentales bezeichnet werden: Höhe 12 m und Breite 17 m.

Auch die Darstellung Christi in Ausdruck und Gestalt läßt eine monumentale Auffassung nicht vermissen. Nur ist die Gewandung allzu schematisch behandelt, was im Vergleich zur Behandlung des Baumgeästes noch mehr auffällt. Die Mosaiktechnik verlangt zwar nach etwelcher Schematisierung, was der Kirchenkunst ja wohltut.

Drum ist es sicher begrüßenswert, wenn diese Monumentaltechnik wieder mehr und mehr, auch im Norden, zu Ehren kommt. Nicht umsonst haben ja die frühchristlichen Künstler diese Kunstform so ausgestaltet und entwickelt (man vergleiche z. B. den Bodenbelag in den heidnischen Caracallathermen mit dem Apsisbild von SS. Cosma und Damiano auf dem römischen Forum), obwohl eine weitgediehene Freskotechnik zur Übernahme einlud. Die mütterlich behutsame Sorgfalt, die die Kirche der Mosaikkunst angedeihen ließ, stempelte letztere drum bald zur liturgischen Kunst par excellence. Ganz augenscheinlich war sie der Ausdruck der überzeugenden Klarheit, Pracht und Erhabenheit der christlichen Religion. Zugleich bot sie auch die beste Gewähr, daß der Künstler objektiv, allgemein verständlich, liturgisch blieb, während die freieren, ungebundeneren Kunstformen sich allmählich subjektivem Empfinden übergeben mußten. Um so bedauerlicher ist es drum, wenn noch heute Ölbilder einfach in Mosaik übersetzt werden in strafbarer Versündigung gegen die Eigenart der Mosaiktechnik.

Leider befriedigt auch das neue Werk nicht in jeder Hinsicht. Schon in der gewaltigen Häufung der Personen läßt sich ein freierer, freskotechnischer Entwurf verraten, zum Nachteil und Schaden einer überwältigenden Schärfe und Klarheit der Bildkonstruktion, die ein Mosaikbild doch haben soll. Es sind nicht die tiefliegenden, an die Seele sprechenden dunklen Augen der Mosaiktechnik, sondern eher das blitzernde, unruhgepeitschte, zerstreuende Spiegeln der Meeresfläche. Christus kann befriedigen, er ist klar abgehoben, alles andere geht unter in teilweise farblosem, teilweise etwas belebterem Überstrich. Ein weiterer Mangel scheint mir auch die Bildidee selbst zu sein. Wollte der Künstler nicht die Hostie als Symbol und Wirklichkeit des lebenspendenden Prinzips in die Höhe, in den geistigen und physischen Mittelpunkt rücken, sondern noch darüber die menschliche Figur Christi thronen lassen, so ergab sich ein doppeltes Bildzentrum. Die Personen sind in Gebärde und Blickrichtung auf das Allerheiligste hingewandt, das ja auch zum Zeichen und Lebensquell aus der Not der drückenden Krankheit wurde. Zu Christus hinauf ist wenig Verbindung, wenn nicht allein durch die Farbgebung und das Baumgeranke. Warum ist also das Allerheiligste Sakrament nicht in nähere Verbindung mit Christi Gestalt und Figur gebracht, um in ein Zentrum zu verschmelzen?

Was dem Werke weiter eher zum Schaden als zum Vorteil geworden ist, ist die große Farbensymbolik, die hineingelegt wurde. Zwar ist es gewiß, daß gerade den Farben in dieser Beziehung eine große Bedeutung zukommt. Anderseits muß aber hier das Ganze als solches, insonderheit als Mosaikbild, doch leiden durch den Zwang und die Gebundenheit, die ihm auferlegt wurden. Die Farben können nicht ihre ihnen eigene, innere Zauberkraft auswirken lassen, sie können sich nicht gegenseitig heben und fördern, gleichsam überstrahlen. Zugleich drängt sich mir das Gefühl auf, als ob die ungeheuer große Zahl von Farbnuancen, Tausende der gleichen Farbe, eher zum Nachteil

der Mosaiktechnik als zum Gewinn zu buchen sei. Im Vergleich zu heute hatten die Alten doch eine beschränkte Auswahl und doch — oder vielleicht gerade deshalb — solche Gemessenheit, Würde, Auswahl, Vornehmheit!

Doch genug! Es gäbe noch jene Kleinigkeit zu loben, jene zu tadeln. Es gilt hier eben, sich erst wieder, und das geht langsam, in den Geist der Mosaikkunst hineinzuleben. Oft auch müssen erst noch die materiellen Vorbedingungen geschaffen werden, von den seelischen gar nicht zu reden. Ein mutiger Versuch liegt vor. Dem Mutigen aber gehört die Welt!

Rom, S. Anselm. Taddeo Zingg O. S. B.

Neue Kunstwerke

MÜNCHENER GLASMALEREI

Die durch Krieg und Inflation schwer darniederliegende Glasmalereikunst beginnt sich wieder langsam zu beleben. Es ist dies nicht nur wichtig für eine regere Betätigung von Künstlern, sondern auch für einen weitverzweigten Erwerbskreis, der in München zahlreiche Arbeiter beschäftigte und noch beschäftigt. Eine gewisse Stagnation des Exportes ins Ausland, besonders nach Nordamerika, wird langsam überwunden. Amerika ging mit seinen Aufträgen nach dem Krieg überwiegend nach Paris. Und es ist hochinteressant zu konstatieren, daß man in Paris unter dem Einfluß moderner amerikanischer Architekten vor allem die frühgotischen Fenster kopieren oder im Anschluß an sie arbeiten ließ. Damit meldet sich auch in Amerika, dem vor dem Krieg gar nichts süßlich und sentimental genug sein konnte, der Geschmackswandel. Nicht ohne Einfluß bleibt dies auf die neueren Bestellungen in München. Man will heute nicht mehr nur linear flüssig gezeichnete Kartons, die dann in farbigem Glas sozusagen koloriert werden, sondern man bekommt auch in Amerika Sinn für die Materialechtheit der Glaskunst. Deshalb ist es als ein erfreuliches Faktum zu begrüßen, wenn die großen Firmen, in deren Händen wesentlich der Export nach Amerika liegt, geeignete Künstler für diese Aufgaben heranziehen.

So hat die Hofglasmalerei F. X. Zettler einen großen Auftrag für die Verklärungskirche in Philadelphia ausgeführt. Es sind riesige Glasfenster, die nach Wunsch und Idee des Auftraggebers die Mannigfaltigkeit einer Glasmosaik, in etwa auch die knappe, präzise Zeichnung eines alten byzantinischen Bildes haben sollten. Man sieht eine etwas enggezogene Aufgabe, wie sie in Deutschland kaum mehr gestellt wird, die aber von der Firma künstlerisch doch gut bewältigt werden konnte, insofern der ganze Farbenreichtum einer frühgotischen Farbenskala herangezogen wurde. Die zahlreichen kleinen Darstellungen aus dem Neuen Testament vereinigen sich dadurch auf eine sehr starke dekorative Fernwirkung.

Einen bedeutenden Auftrag führt auch die Firma Ad. von der Heydt für die Kirche in Gossau bei St. Gallen in der Schweiz aus, wozu Prof. Felix Baumhauer die Entwürfe geliefert hat. Dargestellt sind die acht Seligpreisungen. Große Figuren stehen neben dekorativem Beiwerk. Wie immer bei Baumhauer wirkt die starke Farbgebung in ihrer Eigenart.

Die Hofkunstanstalt Franz Mayer hat für die Münchener Frauenkirche als Stiftung ein Fenster mit der Überführung der Gebeine des hl. Benno von Meißen nach einem Entwurf von Richard Holzner fertigen lassen, das durch die Schönheit seiner getragenen Farbe wirkt. Mit ganz modernen Mitteln arbeitet dagegen in kleineren Glasfenstern für Döllnitz in der Oberpfalz Professor Fr. Knappe, wo die zart nuancierten Gestalten auf hellem Grund stehen. Diese silberige, besonders für dunkle Kirchen sehr geeignete Farbgebung führt Knappe auch in andern Entwürfen weiter.

Auch die Hofglasmalerei Gustav van Treeck macht neuerdings Versuche fortschrittlicher Art, so in den kleinen Fenstern mit den zwölf Heiligen für das Priesterhaus in Ursberg (Schwaben), die sehr gut in ihrer rhythmischen strengen Einordnung wirken, oder in einem farbig sehr reizvollen Fenster nach einem Entwurf von Ruth Schaumann.

In der Firma J. P. Bockhorni wurden Fenster nach Entwürfen von Sepp Frank für die St.-Gabriels-Kirche in München und für die St.-Otto-Kirche in Bamberg vollendet, die wieder die breitflächige, dekorative Art des Künstlers zeigen. Georg Lill

ILLUSTRIERUNG EINER SCHULBIBEL

Den Wettbewerb hat die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst E. V.«, München, im Auftrag des Verlages Josef Kösel & Friedrich Pustet, K.-G., München, durchgeführt. Es war die Aufgabe gestellt, Illustrationen für eine Schulbibel von Bischof Dr. M. Buchberger, Regensburg, zu schaffen, die künstlerisch wie pädagogisch geeignete Lösungen bringen. Das Preisgericht unter dem Vorsitz von Akademieprof. Karl Killer (u. a. die Kunstmaler Ministerialrat Professor Maximilian Dasio, Akademieprof. Franz Klemmer, Professor Gebhard Fugel, Xaver Dietrich, Hochschulprof. Dr. Heinrich Mayer, Bamberg, Prof. Hauptkonservator Dr. Georg Lill, Msgr. Prof. Dr. Richard Hoffmann) traf dieser Tage die Entscheidung über die 69 eingelaufenen Arbeiten von Bewerbern: 1. Preis mit 1000 Mk.: Berta Schneider, Beuerberg; 2. Preis mit 500 Mk.: Georg Poppe, Frankfurt a. M.; 3. Preis mit 400 Mk.: Max Teschemacher, München; 4. Preis mit 300 Mk.: Fr. Wilfrid Braunmiller O. S. B., Abtei St. Bonifaz, München; 5. Preis mit 200 Mk.: Prof. Felix Baumhauer, München. Zum Ankauf empfohlen: Georg Wolfgang Schott, München; Belobigung: Ludwig M. Hotter, München; Robert Rabolt, Dachau; Karl M. Schultheiß, München; Theodor Gämmerler, München. Die gesamten Entwürfe werden öffentlich in der »Galerie für christliche Kunst«, München, Wittelsbacherplatz 2, ausgestellt.

Personalnachrichten

Berlin. Professor Peter Behrens, der bahnbrechende deutsche Architekt, feierte hier kürzlich seinen 60. Geburtstag. In einer großen Sonderabteilung der diesjährigen Berliner Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof wird das Lebenswerk dieses Meisters in Hauptzügen aufgezeigt. Wir stellten fest, daß aus Anlaß dieses Ereignisses auch in der weltlichen Presse mit Nachdruck auf die hervorragende kirchenkünstlerische Betätigung

eines Peter Behrens hingewiesen wurde. So stark ist doch immer wieder das Interesse an solchen Fragen; das gebe uns zu denken, damit wir im Weiterschreiten mehr und mehr an die Potenzen von heute herankommen. Man muß da von einer Prestigefrage sprechen. Erinnert sei auch noch einmal daran, daß nicht zuletzt auf die Anregung von Peter Behrens hin seinerzeit Pfarrer Geller in Neuß Thorn-Prikker zur Schaffung der vielbesprochenen Dreikönigenfenster herangezogen hat. Die Leistungen des Meisters in der Benediktinerabtei zu Salzburg sind unseren Lesern wohlbekannt, aber auch sonst sah man von ihm z. B. auf Ausstellungen ernste Proben, die sich mit dem Problem des katholischen Kirchenbaus auseinandersetzten. — Professor Dr. Hermann Schmitz, der bekannte Berliner Kunstgelehrte und Kunstschriftsteller, ist vor einiger Zeit im Zusammenhang mit der Behandlung der Nachfolgefrage des als Direktor des hiesigen Schloßmuseums in den Ruhestand getretenen Herrn Otto v. Falke aus dem Staatsdienste ausgeschieden, ein Vorgang, der mit Recht viel Staub aufgewirbelt hat, ohne daß jedoch an der bedauernswerten Tatsache etwas geändert wurde. Die Verdienste von Professor Schmitz, der sich um öffentliche Kunstfragen, Denkmalpflege und vor allem auch die kirchliche Kunst unablässig in erster Reihe bemühte und dabei stets ungewöhnlichen Mut aufbrachte, jetzt besonders zu würdigen, ist an dieser Stelle kaum nötig. Wir hoffen nur, daß der Gelehrte, der neben seiner eigentlichen wissenschaftlichen und musealen Tätigkeit noch Zeit für volksbildnerische Unternehmungen fand, wieder einen seiner Fähigkeiten entsprechenden neuen Wirkungskreis erhalten möge. Schmitz ist von Geburt Rheinländer und steht jetzt im 48. Lebensjahr. —h—

München. Prof. Balthasar Schmitt, der langjährige Lehrer für kirchliche Plastik an der Münchner Kunstakademie, feierte am 29. Mai 1928 seinen 70. Geburtstag, wozu ihm seine Freunde, seine Schüler und die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« die herzlichsten Wünsche überbrachten. Über seine umfangreiche Tätigkeit brachten unsere Zeitschrift vor siebzehn Jahren einen ausführlichen Aufsatz von Dr. Oskar Döring (VIII [1911/12], S. 33 ff.) sowie die Jahresmappen der »Deutschen Gesellschaft« zahlreiche Einzeltafeln. Balthasar Schmitt gehört zu den Künstlern der Übergangszeit, die von einer Stiltradition aus — so er von der italienischen Renaissance her — den Weg über das Naturhafte zu einer persönlichen Gestaltung suchten. Er hat dabei nie vergessen, was er der Kirche an seelischem Ausdruck wie stilisierter Bändigung schuldig ist. Aber ebensosehr war er als hochgeachtetes Mitglied der Münchener Secession sich darüber klar, daß er nur mit der künstlerischen Ausdruckskraft seiner Zeit das Ewige gestalten könne. Zahlreiche vornehme Werke seiner Hand schmücken unsere Kirchen, vor allem die seiner engeren Heimat, des bayerischen Franken, wo er in Aschau bei Kissingen geboren wurde. Viel verdanken ihm seine Schüler, von denen eine stattliche Anzahl sowohl in München als auch an anderen deutschen Kunstzentren als namhafte Vertreter kirchlich-christlicher Bildhauerei arbeiten. Seit einigen Jahren pensioniert, schafft der Künstler in seinem Atelier zu Solln noch immer rüstig. Wir rufen ihm in herzlicher Dankbarkeit ein »ad multos annos« zu. G. L.

THORN PRIKKERS SECHZIGSTER GEBURTSTAG

(10. Juni 1928)

Johann Thorn Prikker, der an den Kölner Werkschulen als Lehrer tätige Maler, ist von Geburt Holländer. Seit Jahrzehnten jedoch schafft er im Rheinlande, so daß man Deutschland als seine Wahlheimat bezeichnen kann. Man kennt die Bedeutung der modernen holländischen Künstler für die neue europäische Kunst; ihr Einfluß ist groß, gerade im Bereich der Architektur und der monumentalen Malerei. Thorn Prikker hat auf zwei Sondergebieten bahnbrechend, erneuernd gewirkt, in den musivischen Künsten der Glasmalerei und des Mosaiks, die er von Grund auf wie wenige in allen Spielarten beherrscht. Was nach Thorn Prikkers Entwürfen ausgeführt worden ist, gehört bereits zu den anerkannten neudeutschen Höchstleistungen, auch wenn dies Meiste ob der auffallenden Eigenart des Deutschholländers lange heiß umstritten war. Man denkt bei ihm nicht zuletzt vergleichsweise auch an einen anderen Schrittmacher, an den etwas älteren Melchior Lechter, den Münsteraner, der, kaum gerufen von auftraggebenden Stellen, heute zu einem stillen Romantiker geworden ist. Thorn Prikker hatte trotz manchen Streites um ihn mehr Glück dadurch, daß zahlreiche Werke von seiner Hand in Gotteshäusern oder in offiziellen Bauten profaner Art Zeugnis für seine Kunst ablegen. In Krefeld, Hagen und Düsseldorf konnte er seine Lehre fruchtbar machen und Schüler, die bereits schon wieder zu Ansehen gelangt oder als Lehrer an Kunstschulen berufen sind, um sich versammeln. In seiner Jugend etwa vom Präraffaelismus und einem sehr persönlichen, entwicklungsfähigen Jugendstil herkommend, wird er Freund und Weggenosse van de Veldes, des anderen Führers und Erneuerers, der ja ebenfalls lange in Deutschland gewirkt und hier seinen Ruhm begründet hat. Dann aber wächst er in seinen stark symbolhaft angelegten Monumentalstil, in seine schwingenden farbigen Akkorde hinein, bald jubilierend, bald verhalten gedämpft; man schaut in farbige Harmonien von noch nicht dagewesener Eigenart und Klangfarbe. Dabei steckt in allem eine Tradition, wie sie der imitierende Formalist nie erreichen kann; denn hier geht es um das Wesentliche, das Schöpferische an der Kunst. Er, der als junger Künstler Zeichnungen zu Verhaerens Gedichten entworfen hatte, schafft dann in Gemeinschaft mit dem führenden Glasmaler Gottfried Heinersdorff und dessen Werkstatt die im Linearen gewaltig zusammengefaßten Fenster im Bahnhof zu Hagen; diesen folgen nach dem Auftrag des mutigen Pfarrers Geller die funkelnden Fenster der Dreikönigenkirche zu Neuß a. Rh., die heute, da sich der Sturm von einst gelegt hat, von der gesamten Fachwelt als Standardwerke erklärt sind. Die Neußer Kirche aber ist durch ihren Schmuck lange schon in den Vordergrund des künstlerischen Interesses gerückt. In Krefeld, Bochum, Bocholt, Essen, Magdeburg, im Haag, in Rotterdam u. a. O. hat er Bauten durch sein musivisches Schaffen zu letzter Wirkung verholfen; die führenden rheinischen Architekten ziehen ihn zu maßgeblichen Aufgaben heran, langsam wächst auch die Allgemeinheit in diese vergeistigte und doch sinnenfrohe Kunst des Meisters hinein. Das preußische Kultusministerium besitzt an hervorragenster Stelle sein wundervoll funkelndes Marienfenster, die vielgezeigte »Patrona Bavariae«. Über das Werden und Wesen dieses

Deutschholländers, dessen Vorfahren aus Norwegen stammen, haben sich Max Creutz, der Direktor des Krefelder Museums, und August Hoff, der von Duisburg aus sich für die Wiedergeburt der religiösen Kunst einsetzt, in Schriften verbreitet. Wenn aber heute schon von schöpferischer Kunst im Dienste der Kirche die Rede ist, so wird man mit an erster Stelle den Namen Thorn Prikker hören. Seine Kunst ist bereits zur historischen Tat geworden. Aus Anlaß dieses 60. Geburtstages hat das Duisburger Museum eine gewählte Jubiläumsschau veranstaltet, und in der diessommerlichen Ausstellung »Farbe« des Krefelder Museums sind Thorn Prikkers Arbeiten zu einer wirkungsvollen Kollektion vereinigt. G.

AUGUSTIN PACHER †

Von Heinrich Mayer

Mitten aus rastlosem Arbeiten, vom hohen Weg künstlerischen Schaffens weg, wurde Augustin Pacher am 27. März 1926 abberufen. Die Gesundheit des prächtigen, großen Mannes war schon seit geraumer Zeit nicht mehr unerschüttert, als ihn die Folgen einer Blinddarmoperation unerwartet hinwegrafften.

Augustin Pacher war am 2. Januar 1863 in München geboren. Freundliche Musen umstanden seine Wiege. Zunächst die Musik. Der Urgroßvater war Stadtmusiker. Der Großvater Professor am Kadettenkorps für Latein, Deutsch und Gesang, dessen Gattin Stadtmusikerstochter. Der Vater Alois Pacher Musikdirektor am Maximiliansgymnasium und Chordirektor der Michaelshofkirche. Aber auch der Name Asam findet sich in des Vaters Stammbaum, und Augustins Mutter, eine geborene Schwarz, zählte unter ihren Verwandten Christoph Schwarz, den Maler des Hochaltarbildes von St. Michael.

Nebst vielen künstlerischen Anregungen nahm der Knabe den Geist eines aufrechten katholischen Christentums und ein kerniges, bayerisches Deutschtum zu Hause in seine Seele auf. Von 1879 bis 1884 besuchte er die Münchner Kunstgewerbeschule. Von 1884 bis 1893 finden wir Pacher als entwerfenden Künstler in der Zettlerschen Hofglasmalerei. 1893 bis 1897 suchte er sich noch bei Friedrich Fehr zu vervollkommnen. Von Anfang an widmete er sich aus tiefster Neigung der religiös-kirchlichen Kunst.

Daß Pacher an der Glasmalerei heranwuchs, war Schicksal und innere Notwendigkeit zugleich. Der Zwang, der ihm dadurch auferlegt war, entwickelte in seiner Kunst Züge, die seiner eigensten Begabung entsprachen. Später, nachdem seine Eigenart erstarkt war, blieb er auch ohne diese Nötigung gegen die Gefahr des Abweichens von dem einmal als recht erkannten Weg gefeit. Die Glasmalerei verlangt monumentale Flächengestaltung von teppichartiger Wirkung, mit voller Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze und unter das Gesetz des Raumes. Sie fordert einen starken, charaktervollen Umriß und volle, tiefe und zugleich ausgeglichene Farben. So erarbeitete sich Pacher Werte, die für sein ganzes Schaffen entscheidend wurden.

Doch waren diese zehn Jahre der Schulung reichlich genug. Pacher blieb zwar der Glasmalerei zeitlebens treu. Aber er konnte seine Kraft nunmehr sehr verschiedenen Kunstzweigen widmen, vor allem der kirchlichen Gewandkunst, mit deren Wiederaufstieg sein Name unzertrennlich verbunden bleiben wird.



AUGUSTIN PACHER: GLOCKE MIT ORNAMENTEN IN WEICHENRIED

Die Menschen, welche Pacher zeichnete und malte, bilden nicht das in die Augen tretende Wesentliche seines Lebenswerkes. Aber sie sind für seine Eigenart und für seine Persönlichkeit am bezeichnendsten. Diese Gestalten wirken vornehmlich durch den sprechenden Umriß und die Werte der Fläche, viel weniger als plastische Körper. Das bedeutete eine Vergeistigung unter Ausschaltung der materiellen Schwere. Es kam ihm durchaus auf die geistige Haltung an. In seinem Nachlaß findet sich eine Menge von gesammelten und gezeichneten Blättern mit den verschiedensten Ausdrucksbewegungen und inbesonders vielen physiognomischen Studien. Unaufhörlich beobachtete er, um das Bezeichnende in Ausdruck, Haltung und Bewegung herauszustellen. Wenn seine Figuren meist in kunstgewerblich irgendwie bedingten Rahmen stehen, so wird durch diese Spannung der Umgebung die Stärke des Ausdrucks nur noch gesteigert.

Die Gestalten und Köpfe in Pachers Kunst tragen alle etwas von seiner eigenen Natur an sich. Knorrig, eigenwillig und herb, wie er selbst war, sind auch sie. Aber auch die Biederkeit seines Wesens drückt sich getreulich in ihnen aus. Was sie religiös macht, sind im allgemeinen nicht starke Affekte, noch weniger ist es Schwärmerei, sondern es ist der Geist der Ehrfurcht, der sie alle, wie den Meister selbst, erfüllt. Ehrfurcht ist aber der Kern aller echten Religiosität. Dazu sind sie, wiederum in Wiedergabe seines eignen Seins, volkstümlich, schlicht und natürlich. Und auch von seinem köstlichen Humor geben sie nicht selten Zeugnis. Dieser Zug konnte sich freilich nur in Werken intimer Art ausleben, die den Weg in die Öffentlichkeit nicht fanden. Hier zeigte sich Pacher als Meister humorvoller Karikatur, von größter Treffsicherheit, fern von aller ätzenden Schärfe, aber voll von warmer Güte und leuchtender Herzensheiterkeit.

Trotz dieser Treffsicherheit war er kein Bildnismaler. Er gehörte zu jenen Veranlagungen, deren Blick auf das Charakteristische, Typische, nicht auf das Zufällige, Einzelne gerichtet ist, die mehr von innen nach außen, als von außen nach innen



AUGUSTIN PACHER: KASEL IN SCHLOSS HOHENWARTH

gestalten. Die Wiedergabe eines Antlitzes, wie es ist, wie überhaupt der Natur, wie sie erscheint, wäre ihm eine Qual gewesen.

Die vornehmsten Ausdrucksmittel waren ihm Linie und Farbe, die wichtigsten formalen Aufgaben Flächenverteilung und Flächenfüllung. Die gestaltende Linie führte Pacher mit staunenswerter Sicherheit und so, daß seine Eigenart am kleinsten Ornament kenntlich ist. Die ererbte musikalische Begabung äußerte sich nach dieser Hinsicht in der Mannigfaltigkeit der Linienführung und der Rhythmik der linearen und flächenhaften Verhältnisse. Das Figürliche ist seinem Gefüge von Linien und Flächen als organischer Bestandteil ein- und untergeordnet. Eine Zeitlang machten malerische Neigungen diesen Grundelementen die Herrschaft streitig. Aber immer mehr wurden malerisch gedachte Kompositionen in lineare Rahmen zusammengedrängt, oder es wird das Malerische und das Plastisch-Räumliche vom Linear-Flächenhaften aufgesaugt.

So formenreich und ausdrucksstark seine Linie ist, so hat sie doch etwas sehr Gebändigtes. Vorübergehend macht sich der Jugendstil im Sinn eines gewissen linearen Überschwanges geltend. Aber dieser Einschlag wird bald ausgeschieden. Am liebsten sucht er seine Anknüpfungen in der frühen Romanik, in der Völkerwanderungskunst, bei den Primitiven. Aber nicht minder bei der Natur selbst. Mit Bienenfleiß sammelte er Pflanzenmotive, vor allem solche pflanzlicher Struktur. Und ebenso durchmusterte er das Tierreich. Hier gaben ihm besonders die seltsamen Formen der Seetiere viele Anregungen. Eine Muschelsammlung zeugt davon, wie er sich an diesen feinen rhythmischen Gebilden freute. Anderseits befruchtete er seine Phantasie mit mineralogisch-kristallinischen Gestaltungen. Die Anleihen bei der tierischen und pflanzlichen Natur werden oft die bescheidenen, aber sprechenden Ausdrucksmittel eines warmen Gemütes.

Sorgfältig pflegte und hütete Pacher sein als richtig erkanntes flächenhaft-lineares Sehen und Schaffen. Höchst bezeichnend dafür war, daß er bei seiner italienischen Reise im Jahr vor seinem Tod mit brennendem Eifer die Mosaiken Ravennas und Roms studierte, aber die Sixtinische Kapelle nicht betrat. Michelangelos Aussprache des Dämonischen, sein Zerbrechen der Grenzen zwischen Malerei und Plastik war der Gegenpol von Pachers künstlerischen Lebenszielen. Ein starker Eindruck davon hätte vielleicht eine leise Beunruhigung seines inneren Gleichgewichts mit sich bringen können. Pacher aber wollte sich treu bleiben und verzichtete lieber auf den Genuß von Michelangelos Hauptwerk.

Zur Linie kam die Farbe. Pacher hat nur farbig gedacht. Schwarzweißwerke sind ganz selten. Meist bediente er sich schon bei den allerersten Entwürfen des Farbstiftes oder des Pinsels. Vielleicht hat ihn sein starker Farbensinn zur Glasmalerei geführt. Er liebte starke, tiefe Farben und den Wechsel ganz feiner Mischungen. Er hat die Töne aufs zarteste abgestuft. Die Glasgemälde in Haidhausen sind wahre Orgien farbiger Pracht. Seine Entwicklung bestand in dieser Hinsicht vornehmlich darin, daß er vom mosaikartig Ausgeglichenen dazu fortschritt, durch vorherrschende Farben und Farbenzusammenstellungen Stimmungen zu erzeugen und bildgewordene Gedanken zu verstärken, und er hat dadurch Wirkungen von einer Eigenart hervorgezaubert, daß wiederum nur die Musik mit dem Wechsel der Klangfarben einer reichen Instrumentierung und mit dem Wechsel ihrer Tonstärke und Tonfülle zum Vergleich herangezogen werden kann. Wenn Konrad Weiß (Chr. K. IV 185) 1908 schreibt, daß Pachers Kunst »zur Stellungnahme zwingt und sie nicht leicht macht«, so mag sich das zum guten Teil auf seine Farbengebung beziehen. Pachers Farbensymphonien können in der Tat — auch heute noch, wo unser Auge viel mehr an Farbe gewöhnt ist — überraschen, aber auch mitreißen und berauschen.

Abgesehen von der Glasmalerei war es besonders die Kunst der kirchlichen Gewandung (Paramentik), die Pachers Begabung ein reiches Betätigungsfeld eröffnete. Hier gab es Flächen verschiedenster Art zu füllen und seine Farbenfreudigkeit konnte sich in der Berechnung der Wirkung der in den verschiedensten Farben glänzenden Seide ausleben. Seine Erfindung bewegte sich von der schlichtesten Zurückhaltung bis zu größter Feierlichkeit, vom feinsten Piano bis zur Ausnützung des vollen Werkes. Immer ist er ganz persönlich und immer kraftvoll. Das Beste leistete er stets, wenn er nicht an geschichtliche Stile anknüpfen mußte. Auch in Werken letzterer Art lebt eine starke persönliche Note. Aber Unvergängliches leistete er doch nur da, wo er aus dem Eigensten geben konnte.

Für diese Zwecke, wie überhaupt für kirchliche Kunst, machte Pacher eingehende Studien über die bildlichen Darstellungen der Heiligen sowie über die religiösen Sinnbilder. Und ausgiebigst wendet er sie an. So treu er sich dabei an die Überlieferung hält, so vermeidet er doch ein gedankenloses Weitergeben herkömmlicher Formen, sondern sucht sie selbständig weiterzubilden. Das

Sinnvolle war ihm noch wertvoller als das herkömmliche Sinnbildliche.

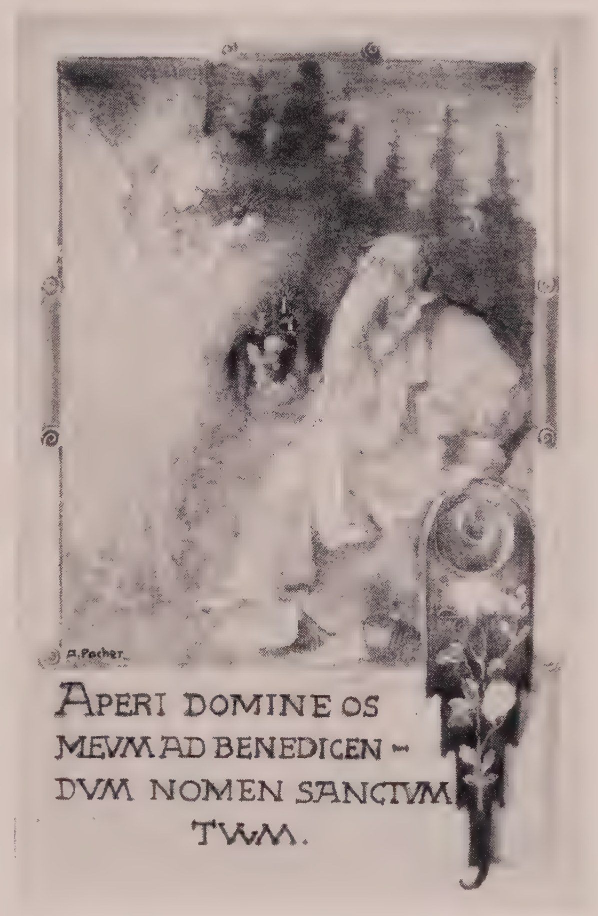
Ungehindert von den Forderungen des Stoffes und der Verwendung konnte Pacher seine künstlerische Eigenart und seine sinnige Natur in der Buchmalerei entfalten. Auf diesem Gebiet fielen auch alle stilistischen Gebundenheiten weg. Alle seine formalen Vorzüge konnte er hier in den Dienst seiner reichen Phantasie und seines religiösen Empfindens stellen.

Zuweilen, besonders bei den nicht vielen Tafelbildern, macht sich bei Pacher ein Einschlag von Mystik fühlbar. Nach dieser Seite war er von den Gesichten der Katharina Emmerich befruchtet, die durch die Anschaulichkeit, die sie biblischen Ereignissen und Persönlichkeiten verleiht, auch anderen Künstlern zur Anregerin wurde und noch wird. Von dieser Quelle ging für Pacher die Erfindung mancher sehr zarter Gestaltungen aus, die sich mit seinem urwüchsigen Wesen zuweilen seltsam zusammenfinden. Auch gewisse überraschende Farbenakkorde mögen auf Stimmungen zurückgehen, die mit solchem Lesestoff in Zusammenhang stehen.

Diese leise Einmischung ist aber nicht zu verwechseln mit der kühnen religiösen Phantastik, die ihn an den Höhepunkten seines Schaffens inspirierte. Und noch weniger mit der Religiosität, die aus allen seinen Werken unverhohlen spricht. Diese aber ist eine warme, bis zum tiefsten Grunde gesunde Frömmigkeit. Die geistige Luft des Katholizismus war für ihn Lebensquell. Angriffe auf die Kirche, Schwierigkeiten, Bedrängnisse derselben empfand er wie persönliche Schmerzen. Der Rosenkranz hing stets am Fenster neben seinem Arbeitstisch. Ein ungebrochener Glaube und eine unverfälschte Frömmigkeit bestimmten sein Leben und seine Lebensarbeit.

Die religiöse Einstellung hat sich in der schlichten Menschlichkeit seiner Kunst ausgewirkt. Ja man hat bei seinen Arbeiten vielfach den Eindruck, als ob man dem Walten der Naturkräfte nahe wäre. In diesem Sinne empfindet man die Urwüchsigkeit der Menschen, die er schildert, ebenso wie seine elementar kräftigen Linien und Naturgebilde, und gar die Farben seiner Entwürfe für Glas- und Nadelmalereien und seiner Buchmalereien erinnern an den Glanz unterirdischer Zauberreiche. Jeder echte Künstler muß »zu den Müttern« hinabsteigen. Bei Pacher scheint dies greifbar geworden zu sein. Nur ist es hier nicht ein pantheistisches Sichverlieren, sondern die Natur und ihre Gestaltungen sind durchihn dem Herrn der Natur und den feinen geistigen Mächten unterworfen, die die Natur erklären und verklären.

Augustin Pacher hatte mit 63 Jahren den Höhepunkt seines Schaffens noch nicht überschritten. Seine Kunst hatte sich jetzt erst das allgemeine Verständnis erobert. Weit über Deutschlands Grenzen hinaus schätzt man ihn heute als einen der größten Meister des kirchlichen Kunstgewerbes. Auch die große Kunst, die ihm bisher verschlossen geblieben war, eröffnete sich ihm jetzt durch Aufträge, wie die Gesamtausstattung der Kapelle der Jesuiten in Pullach und der Josephskirche in Osnabrück. Mit der Größe solcher Aufgaben winkte seiner Kunst die Möglichkeit zu letzter Reifung. Die vorliegenden Entwürfe lassen eine überragende Kraft zur Gestaltung des Monumentalen erkennen. Leider durfte er die Ausführung dieser weit ausgreifenden Pläne nicht mehr erleben. Viel zu früh



AUGUSTIN PACHER: TITELBILD ZU EINEM BREVIER AUF PERGAMENT

ist der feine Künstler seiner Kunst und seinen Freunden der gute, treue Mensch entrissen worden[1]).

Bücherschau

SCHRIFTEN ZUR MODERNEN KIRCHENARCHITEKTUR

Seit einiger Zeit macht sich die erfreuliche Bewegung geltend, aus Anlaß von Kirchenweihen Gedenkschriften herauszugeben, die einerseits die

[1]) Über Augustin Pachers Arbeiten bis 1908 unterrichtet in der Chr. K. IV 145 ff. ein Aufsatz von Konrad Weiß. 1914 und 1919 erschienen Aufsätze über Paramente von P. (X 140 ff., XV 192 ff.). 1916 beschreibt O. Döring die herrliche, für ein Benediktinerkloster bestimmte Ausstattung, Ornate, Goldschmiedearbeiten und Bildmalereien (XII 217 ff.). XV 192 ff. und XVIII 114 f. kamen wieder Berichte über Glasmalereien. Alles mit vielen Abbildungen. Von den wichtigsten seither entstandenen Werken seien hier noch erwähnt: Die Weiterführung der Glasmalereien in der Johanneskirche in Haidhausen, die kürzlich durch das Kriegeraussegnungsfenster über dem Haupteingang ihren Abschluß fanden. Ein Prachtornat für Freiherrn von Kramer-Klett in Hohenaschau. Katechetische Buch- und Wandbilder für den Verlag Kösel. Ein Kreuzweg für das erzbischöfliche Palais in München. Rosenkranztafeln für den Pfarrer von Mogelsberg (Schweiz). Glockenentwürfe für Weichenried bei Hohenwart. Die Ausstattung der Kapellen der Landespolizei in der Türkenkaserne und der Reichswehr in der Max-II-Kaserne in München. Endlich die im Text schon genannten Entwürfe für die Ausstattung der Jesuitenkapelle in Pullach und der St. Josephskirche in Osnabrück.

Erinnerung an das mühevolle Werden des neuen Gotteshauses in der heutigen schweren Zeit festhalten, andererseits das Verständnis für die neuen Formen und Bedürfnisse des Kirchenbaues wecken sollen. Sind solche Schriften in erster Linie für die Pfarrangehörigen bestimmt, so werden sie doch in dem heutigen Werden eines neuen Kirchenbaustiles wertvoll weit über diesen Kreis hinaus.

Mir liegen drei solche Schriften vor: »Blätter der Erinnerung an die Weihe der St. Bonifatiusjubiläums- und Gedächtniskirche zu Frankfurt a. M.-Süd«, am 7. August 1927 durch Sr. Gnaden den hochwürdigsten Herrn Bischof Dr. Augustinus Kilian von Limburg. Herausgeber: Pfarrgemeinde St. Bonifatius-Fr. (Gedruckt in der Carolusdruckerei Frankfurt-M., 42 S. und zahlreiche Abbildungen). Die drucktechnisch sehr schön ausgestattete Schrift bringt in einem einleitenden Aufsatz von P. Ambrosius Stock O. S. B. Maria Laach, in feinsinniger Darstellung das Notwendige über die Liturgie der Kirchweihe; über die Baugeschichte berichtet Pfarrer Dr. Karst, über den Wettbewerb, den die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« durchführte, Dr. Georg Lill, über die Bauausführung der Architekt selbst, Martin Weber, und über die Ausstattung wieder Pfarrer Dr. Karst.

Ebenso liegt über eine zweite bedeutende moderne Kirche eine Gedächtnisschrift vor: »Unter dem Schutze der Apostelkönigin«. Ein Gedenkblatt zur Erinnerung an die Weihe der Marienkirche der Pallottiner zu Limburg a. d. Lahn am 2. Oktober 1927 (Druck und Verlag der Kongregation der Pallottiner, Limburg a. d. Lahn, 120 S. mit vielen Abb.). Diese Schrift soll gleichzeitig das Werden und Wachsen der neuen Genossenschaft schildern, ihr Entstehen in Rom, ihr geistiges Wollen, ihre ausgebreitete Missionstätigkeit, die Entstehung des Limburger Missionshauses (1892) und die Heimatseelsorge, die philosophisch-theologische Hochschule in Limburg, das Presseapostolat, im ganzen ein Werk von bewunderungswürdiger Tatkraft und Zielstrebigkeit, aber auch von göttlicher Gnade. Daran schließen sich drei Aufsätze über die Entstehung der neuen Kirche, einmal über die Gesamtbaugeschichte der Niederlassung von Karl Joseph Dick P. S. M. Es war nicht leicht an den vorhandenen gotisierenden Bau die neue Kirche anzuschließen. In diesem Abschnitt stehen die für den Mut und die künstlerische Gesinnung der jungen Genossenschaft denkwürdigen Worte, die man so vielen Ängstlichen einhämmern möchte: »Und in richtiger Erkenntnis, daß die Nachahmung vergangener Stilarten ein Fehler des verflossenen Jahrhunderts war, und daß unsere Vorfahren in den früheren Jahrhunderten stets im Zeitstil die ehedem errichteten Bauten erweiterten, wurde auch hervorgehoben (im Wettausschreiben), daß die Bewerber — weder für Seminar, noch für Kirche — an dem Stil des bestehenden Gebäudes gebunden seien« (S. 88). Dann folgt eine kunstkritische Würdigung der neuen Kirche von demselben Verfasser und ein Bericht über die Weihe, in dem auch die anerkennenden Worte des hochwürdigsten Herrn Bischofs Dr. August von Kilian über die Kirche im neuen Stil angeführt werden.

An dritter Stelle wäre die »Festschrift zur Einweihung der St.-Barbara-Kirche in Würzburg«, vorgenommen durch S. Bisch. Gnaden, den hochwürdigsten Herrn Dr. Matthias Ehrenfried am 25. September 1927, herausg. vom Kath. Kirchenbauverein St. Barbara in Würzburg (Druck der fränk. Gesellschaftsdruckerei in Würzburg, 42 S, mit vielen Bildern). Es handelt sich um eine mittelgroße Stadtkirche schlichtwürdiger Modernität, die wir nächstens auch in Abbildung bringen. Auch hier wieder ein Bericht über die Weihliturgie (Privatdozent Dr. Josef Ranftl) über die Entwicklung der neuen Kirchengemeinde (Kurat Eduard Keller), über Vorbereitungen zum Bau (Dompfarrer Dr. Winterstein), über den Bau und seine künstlerische Bedeutung (Bauamtmann Vollert.) Dazwischen sind einige Gedichte eingestreut.

Die drei Bändchen, die durch die betreffenden Kirchenverwaltungen zu beziehen sind, werden vor allem Pfarrherrn und Kirchengemeinden, die an den Neubau eines Gotteshauses denken, willkommen sein.

In diesem Zusammenhang sei auch auf die Schrift »Plan der Heimschule am Laacher See« von Dr. Bruno Benten (Münsterverlag G. m. b. H. Münster i. W., 1927, 46 S.) aufmerksam gemacht. In dieser bewußt katholischen Landerziehungsschule größten Stils soll als zentraler Mittelpunkt eine stattliche Kapelle mit Kuppelwölbung über Quadrat stehen. Die Pläne stammen von Martin Weber.

Von einzelnen Architekten liegen auch Monographien vor, so Adolf Feulner: O. O. Kurz und E. Herbert (Friedrich Ernst Hübsch Verlag, Berlin, Leipzig und Wien, in der Serie »Neue Werkkunst«, XIII S. und 50 Tafeln, geb. M. 12.—). Neben zahlreichen Industriebauten, Wohnungskolonien, Einzelvillen und Miethäusern finden wir Pläne und Abbildungen von der St.-Otto-Kirche in Bamberg, einer der ersten modern gerichteten, katholischen Kirchen Deutschlands (schon vor dem Kriege erbaut), und der St.-Gabriels-Kirche in München, auf deren Bedeutung innerhalb des Gesamtwerkes Kurz's Feulner mit Recht hinweist.

Über den Stuttgarter Architekten Otto Linder bringt die Serie »Architektur der Gegenwart« ihren ersten Band unter dem Titel »Neue Kirchenbauten« von Dr. Eugen Ehmann (Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind, Hannover-Stuttgart 1926, 72 S.). Wir finden hier Kirchen in Gosbach, Degenfeld, Schweinhausen, Enzkofen, Hohentengen, Mühlacker, Baienfurt, Oberndorf, Kuchen (alles in Württemberg), sowie nicht ausgeführte Entwürfe, Bauten für das Marienhospital Stuttgart, den Klosterbau Sießen bei Saulgau und im Anhang Profanbauten. Auch über diesen Architekten, der vom Traditionellen zum Selbständigen sich entwickelt, werden wir nächstens hier berichten. Das Buch mit seinen vielen Abbildungen und Plänen ist auf alle Fälle sehr dankenswert.

Auch auf zwei Architekturzeitschriften sei hier aufmerksam gemacht. Der Baumeister, Monatshefte (Verlag Georg D. W. Callwey in München), brachte in Heft 10 des XXV. Jahrg. (Oktober 1927 mit 56 S. und 113 Abb. M. 2.50) ein sehr instruktives Sammelheft über moderne und alte Kirchenbaukunst mit Aufsätzen von Georg Lill, Hans Kiener und G. Harbers. Auch die Zeitschrift Die Bauwarte (Verlag Balduin Pick, Köln a. Rh.) brachten in den letzten Jahrgängen wertvolle Hefte über rheinische und westfälische Kirchenwettbewerbe.

Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.





GRABLEGUNG



GEBH. FUGEL: DIE AUFERWECKUNG DER TOTEN. ENTWURF FÜR EIN CHORBOGENBILD IN CHICAGO

NEUERE ARBEITEN VON GEBHARD FUGEL

Von RICHARD HOFFMANN

»Kunst ist Seelensprache.« Dieses Wort stellte Abt Dr. Ildefons Herwegen seinem glänzenden Referate voran, als er bei der Tagung der christlichen Kunst in Köln September 1921 von der »Innenwelt des christlichen Künstlers« sprach. »Die Fähigkeit, das, was an Gedanken und Empfindung zum inneren Erlebnis geworden ist, in eine sinnlich wahrnehmbare Form zu kleiden, die dann ein vollkommenes Abbild des seelischen Vorganges ist, macht in der Tat den Menschen erst zum Künstler.« Schroff steht demgegenüber die Lehre l'art pour l'art, der oberste Grundsatz der impressionistischen Kunst: Ihr ist die Lösung der Licht- und Luftprobleme eins und alles. Nur diese Malerei ist daseinsberechtigt. Wer sich unterfangen würde, die Lösungen der Kunst religiösen oder didaktischen Zwecken dienstbar zu machen, der würde sich stark verfehlen gegen die Kunst der Malerei überhaupt. Denn die Souveränität der Kunst darf kein Bündnis mit Religion oder mit Geschichte eingehen. Die Kunst hat keine Gedanken auszudrücken. Und Leibl spricht in seiner temperamentvollen Art geradezu von der »verfluchten Gedankenmalerei«. Diese Lehre ist schon für die Kunst ganz allgemein gesprochen bedenklich, wenn wir erwägen, daß das innere Erlebnis nicht bloß der Quell, sondern auch das Wesen eines Kunstwerkes ist, das in seiner äußeren Erscheinung nur als Kleid dieses Wesens gelten kann. Für die christliche Kunst vollends ist das »l'art pour l'art« ausgeschaltet. Das muß die Überzeugung des christlichen Künstlers sein. Gebhard Fugel hat sein ganzes Künstlerwirken dieser Überzeugung geweiht[1]). Ein solches Urteil über den Künstler ist nicht zuviel gesagt. Liegt doch kaum ein Künstlerleben klarer vor uns; und kaum ist ein Künstler seiner Handschrift von Anfang an bis in die Gegenwart herein so treu geblieben. Der jedem Künstlerleben ganz natürliche Werdegang in den Erstlingswerken, dann bei weiterer Entwicklung und endlich in der Reife läßt sich selbstverständlich auch bei Fugel verfolgen. Aber gerade die hohe Auffassung, die der Meister sich selbst in seiner Eigenschaft als christlicher Künstler gegeben, hat seine Werke sehr

[1]) Über den Künstler u. seine Werke orientiert Walter Rothes, Gebhard Fugel, Eine Einführung in des Meisters Werk u. Leben, München (Gebr. Parcus) 1925.



GEBHARD FUGEL: TOD DES HL. JOSEPH
CHORBILD IN DER ST. JOSEPHSKIRCHE MÜNCHEN



GEBH. FUGEL: KREUZIGUNG MIT HL. FRANZISKUS U. ELISABETH
ALTARBILD IN DER ST. ELISABETHKIRCHE ZU HAMBURG

befestigt und beherrscht und hat ihn früh schon zu einer stark ausgeprägten Individualität gestaltet. »Du bist christlicher Künstler«, rief Fugel sich ständig zu, »und als solcher muß dir die klare Bildgestaltung einer hohen Idee leitend und richtunggebend sein, allerdings unbeschadet der künstlerischen Qualität. Du mußt von dem Gefühl durchdrungen sein, deiner Kirche zu dienen, welche ewige Wahrheiten der Menschheit vermittelt. Und dabei sollst du doch frei und selbständig gestaltender Künstler sein«. Kein Wunder, wenn bei Lösung dieser schwierigen Doppelaufgabe Fugel oft harte Kämpfe zu bestehen hatte und immer noch bestehen muß. Früh bereits setzten diese Kämpfe ein, als der junge Meister mit achtunggebietendem Eifer es sich zur Aufgabe gesetzt hatte, aus dem seichten Nachnazarenertum herauszukommen und wieder zur Natur zurückzukehren. Fugel huldigte einem gemäßigten Naturalismus oder einem gebundenen Naturalismus, insoferne als er ihn mit religiösem Geiste zu durchdringen suchte. Das bedeutete in der damaligen Zeit — Mitte der 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts — nichts Geringes. Zweifellos stand in dieser Epoche die christliche Kunst auf einer sehr tiefen Stufe. Die klassisch-nazarenische Formenwelt eines Führich, Veit, Oberbeck, Cornelius, die wirkliche Kunst gewesen, war längst vorüber. Das, was darauf folgte, konnte in der Tat zum größten Teil nur als matt und »limonadenhaft abgestanden« bezeichnet werden. Die Künstler blieben dem schwächlichen Geiste der Nachromantik verpflichtet. Bei der Darstellung christlicher Kunst kam eine Art Kunstkanon auf, der stagnierend wirkte, und der in keiner Weise an der frischen Durchblutung einer fortschreitenden Kunst teilnehmen durfte. Schreiber dieser Zeilen, der damals gerade seine Studien an der Mittelschule begonnen, kann sich noch lebhaft erinnern, wie in seiner Vaterstadt Landshut in wirklich erschreckender Weise dieser Tiefgang christlicher Kunst die schönen alten Kirchen schädigte. Sogenannte Werkstätten christlicher Kunst überfluteten mit künstlerisch ganz belanglosen Machenschaften Stadt und Land. Mit nur ganz wenigen Ausnahmen ließen die damaligen Äußerungen der christlichen und insonderheit der kirchlichen Kunst tiefere innere Erfassung durchwegs vermissen; sie waren noch dazu in ihrer Formengebung trocken und leer, wenn sie nicht noch größere Mängel in bezug auf das künstlerische Können aufwiesen. Ja selbst dann, wenn Künstler von Ruf für die Kirche schufen, befriedigten sie nicht. Dem gläubigen Gemüt, für das doch ihre Werke bestimmt waren, sagten sie nichts und ließen im tiefsten Innern der menschlichen Seele keinerlei Töne erklingen. Ich brauche nur hinzuweisen auf einen der größten künstlerischen Aufträge damaliger Zeit im Gebiete der Kirchenkunst, nämlich auf die Herstellung eines neuen Bildes für den Hochaltar des Freisinger Domes, darstellend Mariä Himmelfahrt in Freilichtstimmung, das bekanntlich Akademiedirektor Löfftz 1888/89 fertigte. Vor ein paar Jahren ist dieses Altarblatt der Nachromantik einer von Künstlerhand entworfenen Kopie des alten Rubensbildes, »des Apokalyptischen Weibes«, gewichen. Ein großer Schaden nicht etwa bloß für die Entwicklung der Kunst, sondern auch für die christliche Idee selbst und für die Trägerin dieser Idee, nämlich für die Kirche, erwuchs in dieser Zeit. Die Gebildeten wandten sich in einer für den gläubigen Katholiken oft verletzenden Weise von der Kirchenkunst jener Tage ab. Sie hätten dies sicherlich nicht getan, wenn die damalige Kunst etwas Ehrfurchtgebietendes und Niederzwingendes in ihren Schöpfungen aufzuweisen gehabt hätte. Jedoch die Kirchenausstattungen jener Zeit in ihren Altaraufbauten, in ihren Bildern und Figuren waren nicht dazu angetan, Achtung zu erwecken. Man ging über sie hinweg, indem man sie in hochmütiger Herabsetzung für das Volk als gut genug erachtete. Aber auch die ganze damalige Zeit war der Kirche nicht günstig. Es waren die Jahre nach dem Kulturkampfe eine ganz merkwürdige Periode der Entfremdung weiter Kreise der Kirche gegenüber. Die Kirche mit ihren ewig gleichbleibenden Werten, für die sie auch damals mit Entschiedenheit eintrat, hat diese Krisis siegreich überstanden. Trotzdem stand sie vor ganz bestimmten Kreisen, dem Gelehrtentum und dem liberalen Beamtentum, vor der sogenannten gebildeten Welt als ziemlich geächtet, zum mindesten als wenig beachtet da. Ich selbst erlebte in meinen Knaben- und Jünglingsjahren in der Studienzeit am Gymnasium nur zu genau, wie die sogenannten besseren Gesellschaftsschichten der Kirche und ihrem Kultus in ihrem Innern fremd und kalt gegenüberstanden, und wie man sich zur Not mit einer spät gelesenen heiligen Messe begnügte. Damit glaubte man als Katholik seine Pflicht getan zu haben. Von einem innigen Verbundensein mit der Kirche und ihrem Wechsel im Ritus je nach den Festkreisen des Kirchenjahres war



GEBHARD FUGEL: HIMMELFAHRT MARIÄ (SKIZZE)
DECKENBILD IN DER ANSTALTSKIRCHE ZU URSBERG

bei diesen Kreisen der Gebildeten nichts zu sehen. Das überließ man dem »Volke«. Und die christliche und kirchliche Kunst verfügte damals über keine derartigen Qualitäten, jenen Kreisen Achtung einzuflößen und sie an sich zu ziehen. Inmitten all der lauen und matten trägen Kunstbetätigung bedeuteten Fugels Schöpfungen eine wahre Erlösung, waren einer frischen Brise vergleichbar, die über stagnierende Gewässer streicht, die reinigend und belebend zugleich wirkt. Fugels Kunst brachte uns das, was allgemein als Mangel empfunden werden mußte, Vertiefung in der Erfassung und dabei künstlerisch hochstehende Form. Das, was die vornehme Kunst der Nazarener bot, nämlich wahre und innige Erbauung und echte Andachtsstimmung in edelster Vortragsweise, das haftete auch Fugels Werken an. In der Zeit des schließenden 19. Jahrhunderts und an der Schwelle zum 20. ragte Fugel fraglos als eine Künstlerpersönlichkeit von ausgesprochener Selbständigkeit und zum Teil auch von eigener Stilform in den Reihen der christlichen Künstler empor. Er ist von dem mühelosen Wege einer sich selbst genügenden Tradition abgegangen, und er hat sich neue Wege gesucht, auf denen er Auffrischung der christ-



GEBHARD FUGEL: KREUZIGUNG, KRÖNUNG CHRISTI UND JÜNGSTES GERICHT
SKIZZE FÜR CHORBOGEN UND ALTARWAND IN BERLIN-SCHÖNEBERG

lichen Kunst mit wahrhaft religiösem Ausdruck anstrebte. Angelernte Formen hat er verlassen, in persönlicher Empfindungskraft redete er zum Beschauer und aus der Tiefe des christlichen Geistes schöpfend führte er uns seine Darstellungen vor. So gelangten die Schöpfungen Fugels zu großer Volkstümlichkeit und erfreuen sich weiter Verbreitung im katholischen Volke. Andererseits wurde auch die Kirche als hervorragendste Auftraggeberin auf den Meister aufmerksam und übertrug ihm eine Menge von Aufgaben.

Forschen wir nun nach den Gründen der Beliebtheit Fugelscher Kunst! In erster Linie ist seine Kunst im wahrsten Sinne des Wortes Gemeinschaftskunst. Als solche schöpft sie aus dem Gemeinschaftsgeist und ist für die Gemeinschaft tätig. Unser Meister schafft als christlicher Künstler nicht ohne Rücksicht auf die Gemeinde. Im geistigen Zusammenhange mit ihr bietet er seine Schöpfungen dar. Er verlangt dabei nicht, daß man seine Bilder gut aufnimmt lediglich deswegen, weil sie seine Künstlerindividualität wiedergeben. Diesen einseitigen Stolz kennt Fugel nicht. Er tritt vielmehr für seine Person zurück und läßt die Darstellungen sprechen in einer Sprache, die dem religiösen Empfinden trefflich entgegenkommt. Er arbeitet eben für das christliche Volk, für jenes Volk, das wie Pater Kreitmaier mit Recht sagt, eine angeborene Unterscheidungsgabe hat, was einer religiösen Gemeinschaftskunst frommt[1]).

Fugels Kunst ist dann aber auch dienende Gemeinschaftskunst und als solche erfüllt sie die stete und nachdrückliche Forderung der Kirche, da, wo die Kunst in den Gotteshäusern sich entfalten soll, die Gläubigen zu erbauen und zu erheben.

Hand in Hand damit geht bei Fugels Kunst kirchlicher Takt. Mit anderen Worten, seine Schöpfungen sind von jenem richtigen Gefühle des christlichen Künstlers in Ein-

[1]) Über derlei Ideengänge berichtet eingehend das wertvolle Buch von P. Kreitmaier, Von Kunst und Künstlern, Freiburg i. B. 1926.



GEBHARD FUGEL: STUDIENZEICHNUNG ZU EINEM JÜNGSTEN GERICHT

haltung der gebotenen Grenzen durchweht. Das ist namentlich für die Kirchenkunst von höchst einschneidender Wichtigkeit. Der feine künstlerische Takt zeigt sich ganz allgemein gesprochen vor allem in der bewußten Wahl der typischen Kunst. Diese ist aus inneren Gründen für die in Kirchenräumen sich entfaltende Kunst besonders geeignet. Dagegen ist die Individualität des Künstlers bei allzu starker Ausprägung zweifellos für den Akt der Andacht in der Gottesanbetung oder Heiligenverehrung eher hinderlich, indem sie beim frommen Beter die gewünschte Sammlung nicht so recht aufkommen läßt. Für Kultus und Andacht bedeutet daher eine typische Kunst höchste Eignung. An diese Wahrheit hat sich unser Meister stets gehalten. Und er hat damit bei den Gläubigen großen Anklang gefunden. Die leise Vermenschlichung des Christustypus bei Fugel, die gegenüber den Nazarenern deutlich auffällt, ist den religiösen Gefühlen der Allgemeinheit sehr gerecht geworden. Der Typ »Mensch« kündet sich im Erlöser und seiner heiligen Mutter in seiner ganzen Vollkommenheit auch hinsichtlich der Schönheit des Antlitzes und des Körpers an; das ist nun einmal tief eingewurzelte Gewohnheit geworden. Auch in manch anderen Darstellungen weiß Fugel den Ton zu treffen, eine verfeinerte Sprache zu reden, die bei aller Schlichtheit in ihrer ganzen Ausdrucksweise doch wieder erhaben zu uns spricht. Das allzu starke Hervorheben einer ganz besonderen Stimmung kann nicht Aufgabe der christlichen Kunst sein, wie wir Menschen von heute sie empfinden. Gegenüber der lauten Religiosität und dem Pathos im Barock und Rokoko sehnt sich das heutige religiöse Empfinden vielmehr nach schlichter Innerlichkeit. Im ängstlichen Bemühen, ja nicht an religiöser Äußerlichkeit haften zu bleiben, möchte die zeitgemäße Kirchenkunst sich nicht selten in einer allzu stark betonten Leidensstimmung auslösen. An Stelle des triumphierenden Jubels und des Halleluja im 17. und 18. Jahrhundert strebt die gegenwärtige christliche Kunst nach



DIE AUSSÄTZIGEN



JAIRUS' TÖCHTERLEIN
STUDIENZEICHNUNGEN VON GEBHARD FUGEL



JOSEPHS BRÜDER



MANNALESE
STUDIENZEICHNUNGEN VON GEBHARD FUGEL

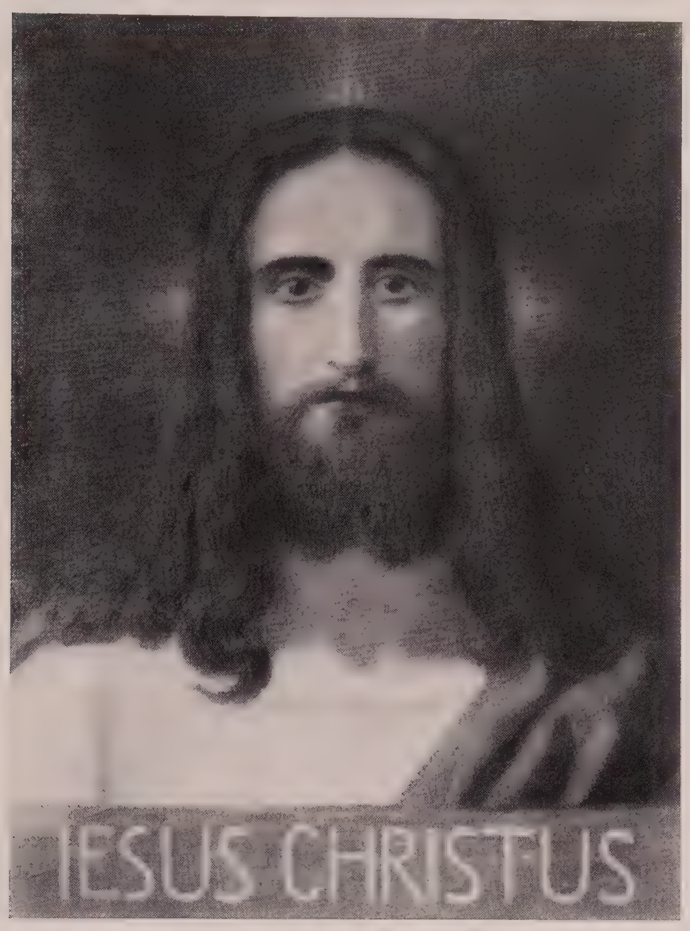
besonders eindrucksvoller Wiedergabe des Schmerzes. Es ist aber bedenklich, hier allein ganz einseitig und im Übermaße nur den tiefsten Schmerz zuckend und geradezu niederschmetternd zum Ausdruck zu bringen. Vielmehr müssen im tiefsten Hintergrunde weit höhere Affekte zu uns reden, nämlich die Überwindung des Schmerzes, die Ergebung in Gottes heiligen Willen bei Ölbergbildern, die siegreiche Vollendung des großen Erlösungswerkes auf Golgatha in Kreuzigungsszenen, das »monstra te esse matrem« bei der Pieta im Augenblicke, da im edlen geläuterten Schmerze die Gottesmutter ihren Sohn auf dem Schoße hält mit der Gebärde einer opferfähigen Mutterliebe, die Majestät im Antlitz und in der Erscheinung des Weltenrichters, der als höchstes Prinzip alles Guten erscheint und daher in hoheitsvoller Größe über dem Laster thront usw. In der Darstellung solch hoher und heiliger Gefühle machte Fugel seine Kunst der christlichen Idee jederzeit untertan.

Zum Schlusse sei noch auf das Moment der Seelsorge hingewiesen. Bei der christlichen und ganz besonders bei der kirchlichen Kunst kommen seelsorgliche und im Vereine damit didaktische Gesichtspunkte in hohem Maße in Betracht. Es ist dies ohne Frage ein Gebiet, dem bisher in der Entfaltung christlicher Kunst viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Und heute ist die Gefahr nicht von der Hand zu weisen, daß dieses Kapitel in Ausübung neuzeitlichen Kunstschaffens noch weit weniger denn früher beachtet wird. In der Vernachlässigung der so notwendigen seelsorglichen Kraft, die den Schöpfungen christlicher Kunst und insbesondere den Werken in unseren Kirchen eigen sein muß, leiden manche Arbeiten sonst begabter Künstler der Gegenwart. In der Besorgnis, dem Vorwurf einer süßlichen und frömmelnden Art anheimzufallen, besteht beim christlichen Künstler der Gegenwart nicht selten die Neigung, sich in oft nicht mehr erträglicher Herbheit und kantiger Härte zu verlieren, die dann in ihrer Übertriebenheit den Weg zu den Herzen der Gläubigen nicht mehr finden. Mit derartigen Schöpfungen kann die Kirche nichts anfangen; denn sie unterstützen sie ja nicht in ihrer vornehmsten Aufgabe des »regimen animarum« — der Leitung der Seelen. Es will uns scheinen, daß nach der Richtung des seelsorglichen Einschlages die Leistungen Fugels sicherlich Lob verdienen.

So bewährt sich nach diesen Gesichtspunkten die Kunst Gebhard Fugels im besonderen Sinne als christliche und vor allem als kirchliche Kunst. Fugel versteht es in seinen Bildern eine höhere uns beglückende und beseligende Welt vor Augen zu stellen, deren letzter Ausblick auf den verklärten Heiland in selige Ewigkeit weist.

In anderer Sprache als Fugel redet ein Kreis von »modernen« Künstlern zu uns, denen es gewiß nicht — wie oft leichthin behauptet wird — um Neuheit um jeden Preis zu tun ist. In ihnen gärt vielmehr ein heißestes Ringen um den sichtbaren Ausdruck ihrer innersten Vorstellungen. Die gegenwärtige Zeit ist auf dem Gebiete der christlichen Kunst eine Sturm- und Drangperiode. Aus dem Zeitempfinden geboren wollen diese neuzeitlichen Künstler sich behaupten. Sie beanspruchen, daß man sich mit ihnen beschäftige. Und sie verdienen es auch. Denn diese Künstler sind Drangkünstler, die sich strenge von Effektkünstlern und von Virtuosen absondern. Wir wissen, daß nur in dieser Eigenschaft eine Persönlichkeit Künstler im höchsten und eigentlichen Sinne des Wortes ist. Auch Fugel ist Drangkünstler. Nicht etwa bloß insoferne, als seine Anfänge einem Drangkünstlertum entsprangen, — auch von heute aus gemessen, als er dem Drang der Seele, der die Form bilden muß, unentwegt folgt, als er der Art, zu der seine Künstlerpsyche sich durchgerungen, treu bleibt, als er sich der charaktervollen Handschrift, die Wesen und Temperament des Schreibers offenbart, stets gleichmäßig bedient. Und das ist der allein richtige Standpunkt, der an eine Künstlerpersönlichkeit gelegt werden muß. Würde man diesen Standpunkt verlassen, so hörte überhaupt jede gerechte Wertung einer Künstlerindividualität auf. So berühren sich beide — Fugel sowohl wie auch unsere Neuen — im innersten Kerne, trotz so veränderter Ausdrucksweise nach außen hin. Hier wie dort wird die christliche Kunst in ihrem Charakter erfaßt, weil den sie gestaltenden Kräften innerlich verwandt.

Zu den neueren Arbeiten Fugels gehört unter anderen eine Kreuzigung, die das Altarbild für die vom Kölnischen Erzdiözesanbaumeister Renard erbaute St. Elisabeth-Kirche in Hamburg darstellt. Der Auftrag ging dahin, das Gemälde in der Art eines Wandbildes wirken zu lassen, weshalb Ölmattfarben auf Leinwand verwendet worden sind. Der Kreuzigungsszene sind noch die Heiligen Franziskus und Elisabeth beigegeben. Für das Innere



GEBHARD FUGEL: CHRISTUSKOPF

der Kirche in Grenchen bei Solothurn in der Schweiz, eines klassizistischen Baues vom späten 18. Jahrhundert, erhielt Fugel den Auftrag zu einem Deckenbilde mit der Darstellung der »Bergpredigt«. Wir bringen den Entwurf zu diesem Deckenbilde. Einen weiteren Entwurf zu einem Deckenbilde für die Ursberger Anstaltskirche zeigt die Darstellung der Himmelfahrt Mariens. Als eine Schöpfung monumentaler Art würde sich die Ausmalung des Chorbogens und der Altarwand im Innern der Kirche von Berlin-Schöneberg darstellen, welche im unteren Teile die Kreuzigung, im oberen Teile der Apside die Krönung Christi durch Gottvater im Himmel und an der großen Triumphbogenwand das »Jüngste Gericht« zum Vorwurf hat. Dieser Entwurf für Berlin-Schöneberg wie auch andere erst jüngst entstandene Bilder, so der Entwurf zu einer »Krönung Mariä« in Ursberg liefern den Beweis, daß Fugel bei Vorgängen, welche die übernatürliche Welt der Geheimnisse berühren, in seiner Ausdrucksweise Wege der Vermittlung dieser Mysterien an unser religiöses Empfinden zu finden weiß. Ich meine, daß auch bei etwa anderer Einstellung Fugelscher Kunst gegenüber ein gerechtes Urteil dem Meister und seiner Gestaltungswelt nicht abgesprochen werden darf, gerade in Aufgaben, wo die christliche Kunst mit Lösungen an den Künstler herantritt, die in übernatürliche und den weltgebundenen Ereignissen weit entrückte Sphären eindringen.

Ein weiteres Bild, die »Grablegung Christi«, das dem Hefte als farbiges Titelblatt vorangestellt ist, trägt die Eigenschaften einer christlichen Gemeinschaftskunst an sich. Der ergreifende Vorgang wird unserem religiösen Empfinden in einer Weise nahe gebracht, daß wir nicht gehindert werden, eigene Gedanken und Gefühle in das Geschehnis hineinzulegen. Das Bild des Antlitzes Christi, im Besitze des Meisters, zeigt unverhüllt den religiösen Gedanken und rührt deshalb wohl ausnahmslos jede fromme Seele.



GEBHARD FUGEL: CHRISTUS IM ÖLGARTEN

Zu einer solchen Erlöserdarstellung fühlt sich der Christ hingezogen. Die Lösung des Christusantlitzes ist eine typische. Als solche läßt sie die Form von jedem Hauch einer seelischen Anwandlung befreit sein. Der Künstler kommt damit dem Beschauer in jeder Weise entgegen und greift nicht störend in seine anbetende Betrachtung ein. Was wir von einem Christustypus ersehnen, ist hier glücklich wiedergegeben: Nicht etwa eine Seite im Charakter des Heilandes ist für sich allein gezeichnet; vielmehr klingen die erhabenen Eigenschaften, die sich im Erlöser vereinen, zusammen und prägen sich in seinem heiligen Antlitze aus. Hoheit und Ernst paart sich mit Milde und Güte. Die Höhen, Weiten und Tiefen der Heilandsseele vermag freilich niemand zu erfassen. Was aber das Talent des religiös veranlagten Künstlers auszudrücken vermag, ist hier in das Heilandsantlitz zu legen versucht worden. Unter Fugels neueren Werken ragt aber ganz besonders sein Bibelzyklus hervor, eine Serie von nicht weniger als 72 Bildern. Der Gedanke, aus der Geschichte des Alten und Neuen Testamentes jene Geschehnisse herauszugreifen und in künstlerischen Darstellungen niederzulegen, die einerseits künstlerisch lösbar sind und andererseits als pädagogisch wertvoll sich erweisen, war schon seit langem im Künstler lebendig. Die Darstellung von Bibelbildern begann bereits vor dem Krieg im Jahre 1910. In Reproduktion erschien zuerst eine Serie von 24 Bildern bei Kösel und dann eine weitere Serie von 12 Bildern bei Keutel in Lahr in Baden. Bezeichnend für den Idealismus Fugels ist, daß diese Bilder freie Schöpfungen des Künstlers sind, an deren Herstellung er ohne Auftrag herangegangen ist. Die Bilderreihe wurde damals zur Illustrierung des bekannten Lippertwerkes verwendet: Gotteswerke und Menschenwege. Im Jahre 1914 faßte eine Kollektivausstellung im Glaspalast einige ausgeführte Bibelbilder sowie eine große Anzahl von Studien und Skizzen zusammen. Die Bibelbilder Fugels bedeuten in ihrer



GEBHARD FUGEL: BERGPREDIGT
DECKENBILD IN GRENCHEN (SOLOTHURN)

geistigen Erfassung und formalen Durchbildung eine ernste künstlerische Leistung. Die hier vorgeführten Studien zu einigen Bibelbildern legen Zeugnis von der Sicherheit und Gewandtheit Fugels im Zeichnen ab. Dann zeigen sie aber auch, welch sorgfältiger Vorarbeiten der Künstler sich unterzog, bevor er sich selbst reif hielt, an die endgültige Ausführung zu gehen. Die Bibelbilder sind als das Lebenswerk Fugels anzusprechen. Ihr Wert besteht in der Erfüllung des vom Künstler angestrebten Zweckes nach mehrfacher Seite hin. Einmal sollen die Gemälde als freie Bilder wirken, die — ein jedes für sich — das Gemüt des Gläubigen überhaupt auf die ihm teuren und heiligen Ereignisse und Stätten aus der Geschichte des Alten und Neuen Testamentes hinlenken und den Beschauer mit ihnen vertraut machen. Dann sollen aber auch die Bilder sich zu einem Zyklus zusammenschließen und belehrende Ziele verfolgen. Und



GEBHARD FUGEL: ANBETUNG DER WEISEN



GEBHARD FUGEL: MARIA UND MARTHA



GEBHARD FUGEL: REICHER FISCHFANG



GEBHARD FUGEL: EMMAUS



GEORG POPPE: DAS MAHL DES HL. FRANZ UND DER HL. KLARA (1927)
GEMÄLDE IM REFEKTORIUM DES KAPUZINERKLOSTERS IN FRANKFURT A. M.

schließlich wollte der Künstler sie für Vervielfältigung geeignet machen und auf dies hin die künstlerisch-technische Darstellungsweise einstellen. Die beiden letzten Zwecke gelten Fugel als die hauptsächlichsten. Die Bilder sollen in erster Linie für die Jugend gefertigt sein. Darum hat auch der Meister gegenständliche Sachlichkeit als für die Jugend unerläßlich vorangestellt. Das Auge des Kindes sieht ganz besonders die klare und greifbare Form, besser noch gesagt den Gegenstand; für Mystik und eine individualisierte Religiosität ist das jugendliche Gemüt ebensowenig empfänglich wie für allzu stark personale künstlerische Form. Der Künstler hat sich bemüht, die dem Kinde aus der biblischen Geschichte geläufigen Geschehnisse und Vorgänge des Alten und Neuen Bundes der Darstellungswelt des Kindes anzupassen. Und er hat dabei eine leicht faßliche, natürliche, anschauliche und klare Form gefunden. Die gut getroffene Beziehung zur Tradition macht den Bilderzyklus didaktisch wertvoll. Es wäre daher zu wünschen, daß diese Bibelbilder dem Zwecke, für welche der Künstler sie ins Leben gerufen hat, zugeführt werden, nämlich für die Schule als Lehrmaterial verwendet zu werden.

GEORG POPPE

Von ROBERT DIEHL

Die völker- und zeitenverbindende Gewalt des religiösen Erlebnisses ist einer der ewigen Inhalte der Kunst: der mythische Bezirk, in dem sich die Jahrhunderte und ihre Meister begegnen, als stünde die Zeit halkyonisch still. Wie anders könnten wir Heutigen in einer Welt, die zur Hälfte den Ingenieuren, zur andern Hälfte den Preisboxern und Reklamechefs ausgeliefert ist, die starre Feierlichkeit ravennatischer Mosaiken wie die seraphische Verzückung des Mönches von Assisi ertragen, die Leidensseligkeit und den Bekennerernst Grünewalds wie die ekstatische Triumphgebärde des Barock in uns aufnehmen, hätten sie nicht alle aus dem gleichen Quell geschöpft, der seit nahezu zwei Jahrtausenden unsere abendländische Kunst gespeist hat und noch immer nicht versiegt ist? Er kommt aus Tiefen, die den immer hastigeren Tanz der Stile wie Wellenschaum über sich wegziehen lassen und so wird es auch in unseren seele-entfremdeten Tagen stets wieder den Künstler geben, der es verschmäht, das entstellte Antlitz der Zeit nachzubilden und sich lieber der Welt des religiösen Lebens zuwendet, wo ihm ein ewiger Vorrat allverständlicher Gleichnisse in den urvertrauten und doch immer wieder neuen Gestalten der christlichen Legende entgegentritt.

Georg Poppe, der in Frankfurt lebende Schlesier, von dessen Kunst den Lesern dieser Zeitschrift hiermit eine Probe vermittelt wird, ist mit einer Art innerer Notwendigkeit auf diesen Weg geführt worden. Heimat und Jugend haben ihn, der am 16. Februar 1883 in dem schlesischen Wallfahrtsstädtlein Wartha zur Welt kam, früh mit jener eigen-



GEORG POPPE: FLUCHT AUS BETHLEHEM (1927)

artig gefärbten Art kirchlichen Lebens in Berührung gebracht, wie es sich auf dem Boden Schlesiens so charaktervoll ausprägt. Eine besondere Art mystisch-philosophischen Denkens, eine Neigung zu religiöser Spekulation ist den Menschen dieses Landes eingeboren. Von der Mutter her hat auch Poppe sein Teil davon erhalten. Daher die besondere Liebe des Künstlers zum Stoffkreis der christlichen Legende, eine Liebe, die er gerne eine Art von Dankbarkeit für das religiöse Erlebnis der Jugend nennt und die sich ihm heute, da er der Heimat seit langen Jahren fern ist, unauflöslich mit dem Gefühl des Heimwehs verschmolzen hat. Man geht vielleicht nicht fehl, wenn man Poppes gesamte Kunst aus diesem Grundgefühl heraus versteht, und in einem tieferen Sinne kennzeichnet dies Verhältnis ja den Künstler — und gerade den deutschen — schlechthin. Der intensiv ausgeprägte landschaftliche Sondercharakter des Glatzer Berglandes — Poppes engerer Heimat — wirkte schon äußerlich mit wechselnden Bildern auf den Knaben ein. Das bunte Wallfahrtsleben, das sich alljährlich in seinem Heimatsort abspielte und die nähere Umgebung mit dem abenteuerlichen Gewühl der tausend und abertausend Pilger erfüllte, das oft gesehene Schauspiel der Prozessionen, die mit wehenden Fahnen den Kapellenberg erstiegen und nicht zuletzt das bei diesen Gelegenheiten von überallher zusammenströmende Bettlergesindel mit seinen malerisch-exzentrischen Typen — das alles mag stark auf seine Phantasie gewirkt und früh auch den Maler in ihm geweckt haben. Fünfzehnjährig verläßt er das Gymnasium, um die Breslauer Kunstschule zu beziehen, wo der Landschafter C. E. Morgenstern, der Vater des Dichters, sich seiner annimmt. Mehr Anregung jedoch als der trockene Akademiebetrieb gab ihm der private Unterricht bei Eugen Spiro; denn Anlage und Neigung zogen ihn mehr zum Figürlichen als zur Landschaft, die bei Morgenstern ausschließlich gepflegt wurde. Zugleich zeigte sich bereits eine ausgesprochene Vorliebe für Literatur und Theater, die ihn späterhin sogar über die Wahl seines eigentlichen Berufes gelegentlich ins Schwanken kommen läßt. Das Wunschbild, das ihm damals vorschwebt, ist: den Menschen in der Bewegung, den ganzen Menschen, darstellen zu dürfen statt des einen Punktes seines Daseins, der im gemalten Bilde fixiert werden kann.

In Karlsruhe, wohin er sich 1904 wendet, um seine Studien unter Schmidt-Reutte, Ferdinand Keller und W. Trübner fortzusetzen, kommt er nach manchen inneren Kämpfen mit sich selbst ins klare. Besonders Trübner, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, verdankt Poppe entscheidende und nachhaltige Förderung. Mit Hans Meid, Adolf Schinnerer, Hermann Goebel und Hans Sutter, seinen Weggenossen, gehört er bis zum Jahre 1910 dem geselligen Karlsruher Kreis an, der sich damals um Trübner, Schönleber, Dill und Thoma gruppierte. Die Bilder aus jener Zeit verleugnen nicht den starken Einfluß des bevorzugten Lehrers in Technik und Kolorit. Der Weg ins eigene Zentrum scheint ihm dadurch zunächst noch verbaut. Doch rasch lockert sich das Abhängigkeitsverhältnis, besonders als mit der 1911 erfolgten Verheiratung und der gleichzeitigen Übersiedlung nach Frankfurt am Main ein neuer Lebensabschnitt für den Künstler beginnt, der durch eine kräftige Schaffensfreudigkeit gekennzeichnet ist. Von den Früchten dieser ersten Frankfurter Jahre seien besonders die für die Breslauer Jahrhundertfeier gemalten



GEORG POPPE: MARIA IM WALDE MIT HL. BENEDIKT UND HL. FRANZISKUS (1927)

»Wallfahrer im Walde« (jetzt in Frankfurter Privatbesitz), die »Nächtliche Szene« (Schweizer Privatbesitz), die »Kreuzigung« in der Breslauer Nikolaikirche und das lebensprühende Bildnis des Radierers Bernhard Mannfeld (im Besitz des Städelschen Kunstinstituts) genannt. Außerdem entstand eine lange Reihe von Bildnissen, Landschaften und romantisch-phantastischen Kompositionen, in denen sich das Werden eines eigenen Stiles ankündigt. Der Krieg unterbricht diese Entwicklung nur, soweit es das malerische Schaffen angeht. Im übrigen verdanken wir den vier Jahren, die der Künstler im Heeresdienst stand, eine Anzahl graphischer Arbeiten, die eine neue oder zum mindesten bis dahin nicht in Erscheinung getretene Seite seines Wesens zur Entfaltung bringen. Es ist dabei besonders an die (jetzt im Kupferstichkabinett des Städel aufbewahrte) Serie von Zeichnungen gedacht. die, in dienstfreien Nachtstunden zu Papier gebracht und »Aus unsinnigen Träumen« überschrieben, ein brodelndes Gemenge wahrhaft satanischer Gesichte voll grausigem Humor und gespenstischer Symbolik heraufbeschwören. In Aquarellen und radierten Einzelblättern (»Die Nacht«, »Der Alp«, »Mondschein«, »Hexensabbat«) erwehrt sich eine erstaunliche, an H. Bosch gemahnende Phantasie machtvoll des Ansturms höllischer Gestalten, die den Träumenden bedrängen und schreckhaft an seinem Schlafe zerren. Zugleich aber fühlt sich Poppe — eine für ihn bezeichnende und im Grunde sehr deutsche Verschmelzung scheinbar polarer Gegensätze! — mit wachsender Entschiedenheit zur biblischen Welt hingezogen, der von Jugend auf seine Liebe gehört. Sie wird ihm nun unmittelbare Gegenwart, vom Geist der eigenen Heimat beseelt. Das zarte Wunder der Christgeburt vollzieht sich ihm unter schlesischen Bauern und Landstreichern. Die ferne Welt des Evangeliums verschmilzt mit dem Märchen der eigenen Kindheit, und nun stehen die Bettler des Kapellenberges, gutmütig schnauzbärtige Gesellen, mit ihren Flöten und Dudelsäcken andächtig um die Krippe des Jesuskindes, um



GEORG POPPE: ANBETUNG DES KINDES (1924)

auf ihre Weise dem Göttlichen ihre biedere Verehrung zu zollen. Manche dieser prachtvollen Typen sind getreue Porträts, deren Urbilder in der engeren Heimat des Malers jedem bekannt sind, so der »Arme Wilhelm«, jener schüchterne Alte, der in der Einfalt seines Herzens dem Kinde nichts anderes als ein paar Strohblümchen zu bringen weiß, die er wie eine Flamme, die der Wind verlöschen kann, in rührender Sorgfalt mit der hohlen Hand zu schützen sucht, indes seine Kumpane eifrig ihre handfesteren Gaben herbeischleppen oder in der Sprache des Dudelsacks ihre Huldigung darbringen.

In diesen Krippenbildern, die Poppe mit besonderer Liebe gemalt, vielfach variiert und mit gemütvoll-innigen Einzelzügen ausgestattet hat, offenbart sich eine so kernhaft-liebenswerte Art männlicher Gefühlszartheit, sie sind mit einer so glücklichen Kongruenz der künstlerischen und volkstümlich-ethischen Qualitäten gemalt, daß ich nicht anstehe, in ihnen die reinsten und wertvollsten Verkörperungen von Poppes künstlerischer Individualität zu sehen. Stilistisch steht er hier nun ganz auf eigenen Füßen. Von entscheidender Wichtigkeit für diese Konsolidierung seines Darstellungsstils wurde eine Italienreise, die er vor einigen Jahren unternahm und auf der ihm besonders die Bekanntschaft mit den Fresken Ghirlandajos in S. Maria Novella in Florenz aufschlußreich und förderlich gewesen ist.

Die durch die Eindrücke dieser Reise gewonnenen Einsichten in das Wesen der eigenen künstlerischen Produktion verhalfen ihm zur völligen Klarheit über sich selbst und brachten die letzte Loslösung von der Trübner-Tradition zugunsten einer Malweise, die keinerlei Pinselbravour erstrebt, sondern das innerlich Geschaute in stark vereinfachten, klaren Formen und in kräftig gegeneinandergesetzten, breit aufgetragenen und atmosphärisch kaum gebrochenen Lokalfarben mit bewußter Betonung der Fläche zum Erscheinen bringen will. Neben den schon erwähnten Krippendarstellungen ist es besonders das auf der Herbstausstellung Frankfurter Künstler seinerzeit mit Recht vielbeachtete



GEORG POPPE: BERGPREDIGT

Bild »Die Bettler«, in dem diese Grundeinstellung in vollendeter Reife Gestalt gewonnen hat.

Neuerdings fand Poppe Gelegenheit, seine Kraft an einer größeren Aufgabe monumentalen Charakters zu erproben. Er erhielt den Auftrag, für das Refektorium des Frankfurter Kapuzinerklosters ein figurenreiches Wandbild zu malen. Vorgeschrieben war ein Thema aus der Franziskuslegende. Er wählte — der Bestimmung des Bildes entsprechend — das Mahl des hl. Franz und der hl. Clara in S. Maria degli Angeli, von dem die Legende sagt, daß der Heilige beim Beginn des Mahles so lieblich und erhaben von Gott zu reden anhub, daß die Fülle der Gnade über die Teilnehmer kam, die alle »in Gott entzückt wurden und, von himmlischer Kost gestärkt, der irdischen nicht mehr bedurften«. Die nicht einfache Aufgabe der Gruppierung von 16 lebensgroßen Figuren in dem von den Raumproportionen vorgeschriebenen gestreckten Breitformat wurde vom Künstler in der Weise gelöst, daß er die Figuren um das an der Erde liegende Tafeltuch knien ließ und durch den Wechsel von kauernder und aufrechter Haltung ein lockeres Auf- und Niedersinken der Gruppensilhouette erzielte. Dem so entstehenden großen Reichtum an Bewegungsmotiven entspricht die Fülle physiognomischer Details, im ekstatisch verklärten Antlitz des Heiligen wie in den prächtig charakterisierten Typen der einzelnen Jünger.

Von den zahlreichen kleineren Arbeiten der letzten Jahre sei außerdem nur noch die



GEORG POPPE: ERWECKUNG DES JÜNGLINGS VON NAIM (1923/27)



GEORG POPPE: LEONHARDSALTAR (ENTWURF 1927)



GEORG POPPE: DIE BETTLER

humorvoll erfundene Gruppe der »Drei Eremiten«, die kleine, von stärkstem Persönlichkeitsgehalt erfüllte »Predigt im Freien«, der »Don Quichotte« und die »Madonna im Walde«[1]) genannt. Sie alle atmen den Geist unverbildeter Einfachheit und Fabulierfreude, der in den Volksliedern und Märchen der Deutschen lebendig ist, und es gibt kaum ein Blatt von seiner Hand, sei es gezeichnet oder gereimt, das dieser tief inneren Verbundenheit nicht teilhaft wäre. Mag der rauschende Zusammenklang lichter Waldwipfel und jauchzend hingeworfener Leiber eines mythischen Jagdzuges seiner Phantasie sich bemächtigt haben oder die zarte Vision der jungfräulichen Gottesmutter, die zwischen Eichhörnchen, Meisen und Hasen auf dem Mooshügel am Waldesquell sitzt, indessen das Kind auf ihrem Schoße mit schwebenden Faltern spielt: stets binden sich die Elemente unter dem magischen Zwang, der das ewige Geheimnis der künstlerischen Form ist, zur unwiederholbaren Einheit einer individuell gefärbten, sicher in sich ruhenden Welt, deren schöner Harmonie sich kein Empfänglicher entziehen kann.

[1]) Eine gute farbige Reproduktion dieses Bildes in zwei Größen (zu M. 1.75 und M. 1.—) hat vor kurzem der Verlag Joseph Kösel und Friedrich Pustet, München, herausgebracht. Vergleiche auch die zwei farbigen Tafeln »Predigt im Freien« und »Flucht nach Ägypten« in der »Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1928«.



GEORG POPPE: PREDIGT IM FREIEN

Rundschau

Grundsätzliches

BISCHOF DR. SPROLL ÜBER DIE RELIGIÖSE MALEREI

Der Oberhirte der Diözese Rottenburg beklagte bei der Einweihung der Susokirche in Ulm, daß auf dem Gebiet des Kirchenbaues zu viel auf einmal unternommen werden müsse und die Mittel dazu zwingen, mit möglichst geringen Ausgaben möglichst viel zu schaffen. Ob dabei auch das künstlerische Moment genügend im Auge behalten werden könne, das sei die Frage. Und nun führte Bischof Sproll wörtlich aus:

»Wenn die moderne Kunst anfängt, ganz Neues zu schaffen, dann müssen wir es prüfen. Denn wir, die Geistlichen allein, sind doch nicht im letzten Grunde ausschlaggebend für das, was sich im Gotteshause geziemt. Bei der Gestaltung des Gottesdienstes und der Kirche sprechen auch das kath. Volk und das Empfinden unseres Volkes mit. Deshalb muß die Kunst, die Neues schafft, auch auf dieses Volksempfinden einigermaßen Rücksicht nehmen. Diese neue Kunst sollte das Volk mit sich ziehen und hineinheben ins Neue. Ob das immer gelingt, das ist die Frage. Unsere Künstler sehen manches ganz anders als wir es sehen. Sie legen oft Gedanken in ihre Werke so tief und so vergeistigt, daß wir und das Volk diesem Flug der Gedanken nicht so leicht nachkommen. Da wo Neues geschaffen wurde, das stillos ist, da ist gewöhnlich auch das Urteil des Volkes sehr geteilt. Und doch finden wir, daß das Volk nach und nach in das Neue sich einlebt, wenn es ihm nicht zu sehr wesensfremd ist. Da ist es Aufgabe der Künstler, daß sie bei jedem Kirchenbau, vor allem in der Malerei sich darüber Rechenschaft geben, ob das Volk sich in die Gedanken finden kann, die sie selbst durchdenken. Das Neue, soweit es den Zwecken der Religion nicht zuwider ist, soweit es wirklich unser Volk erbaut und nicht abstößt, wollen wir hinnehmen in der Hoffnung, daß sich aus ihm nach und nach ein Stil entwickelt, der wirklich ein neuer, ein eigener Stil ist. Die Architektur erschreckt uns da am wenigsten. Wovor wir aber am meisten in Unruhe sind, das ist die moderne Malerei. Unserem Volke, das an gewisse Typen gewöhnt worden ist, wird hier das Verständnis schwer. Wo solch moderne Malerei aufgetaucht ist, da sehen wir, daß sich das Volk oft daran stößt. Ich glaube aber, daß wir mit der Architektur und Malerei in der neuen Kirche zufrieden sein können ...«

Es ist bemerkenswert, mit welch steigender Intensität in der Diözese Rottenburg die Auseinandersetzung mit der zeitbedingten Kunst einsetzt und mit welcher Unbefangenheit und Sicherheit des Standpunktes Bischof Dr. Sproll der Kunst von heute gegenübertritt, von der großen Zurückhaltung

Bischof Kepplers ebensoweit entfernt wie von der kritiklosen Hinnahme aller künstlerisch-religiösen Zeiterscheinungen. Kein Wunder, betonte Architekt Herkommer beim gleichen Anlasse in Ulm, Gedankengänge wie diejenigen von Dr. Sproll gäben dem künstlerischen Schaffen Flügel. Im übrigen könne mit den einfachsten Mitteln eine religiöse Stimmung im Gotteshause gestaltet werden. Daß die Architektur am sichersten, erfolgreichsten und geschlossensten den neuen Boden betrat, erhellt auch aus der Ausstellung zeitgenössischer religiöser Kunst im Stuttgarter Kunstausstellungsgebäude, veranstaltet vom Kunstverein der Diözese Rottenburg als Ausklang des Diözesanjubiläums. Über diese Ausstellung wird gesondert zu berichten sein, da sie das erste Kräftemessen dieser Art auf württembergischem Boden ist.

A. Pfeffer-Rottenburg

ZUR MODERNEN CHRISTLICHEN KUNST

[Ansprache des Vorsitzenden des Kunstvereins der Diözese Rottenburg Hochw. Herrn Pfarrer Albert Pfeffer bei Eröffnung der Ausstellung religiöser Kunst der Gegenwart in Stuttgart.]

Die Diözese Rottenburg kann in diesen Tagen auf hundert Jahre ihres Bestehens und ihrer Geschichte zurückschauen. Sie hat ein Recht dazu, diesen Tag festlich zu begehen. Glanzvoll ist in der Bischofsstadt der Jubeltag der Jahrhundertfeier begangen worden.

Die Jahrhundertfeier will sich aber auch auswirken auf allen Gebieten, die mit den Lebensäußerungen der Kirche zusammenhängen. Eine Institution, die ein Jahrhundert lang als starke, lebendige und lebenspendende Macht im äußeren und inneren Leben eines Volks sich auswirkt, muß die Spuren ihrer Lebenskraft auch in der Kunst offenbaren.

Zu allen Zeiten ist die Kirche eine Mutter der Künste gewesen, eine treue tatkräftige Freundin und Fördererin aller Künste. Die Wiege der christlichen Kunst ist im Schatten der Altäre gestanden. Sowohl die bildende Kunst als die Musik hat sie in ihren Dienst zu nehmen verstanden. So ist sie Sachwalterin hoher kultureller Güter geworden.

Nicht immer hat die Kirche ihre Mission als Mutter der Künste entfalten können. Zumal das 19. Jahrhundert war im künstlerischen Gestalten wenig fruchtbar. Aus der französischen Revolution und den napoleonischen Kriegen kam die Kirche aus vielen Wunden blutend heraus. Die Säkularisation hat sie ihrer Güter beraubt — sie gehörte zu den Schwerstgeschädigten. Ihre wichtigsten Lebensaufgaben lagen auf ganz anderen Gebieten als auf dem der Kunst. Es darf nicht wundernehmen, daß die kirchliche Kunst im 19. Jahrhundert keine großen Taten zu buchen hat. Die Fesseln, in welche die Kirche von der Staatsgewalt solange geschlagen war, hinderten alle freie Kunstbetätigung.

Seit wenigen Jahren vollzieht sich hierin ein kraftvoller Umschlag. Die Gegenwart ist erfüllt von einem starken Ringen um die christliche Kunst im Sinne eines zeitbedingten schöpferischen Gestaltens. Die Kunstform, in der die Kunst in vergangenen Jahrhunderten ihre Gedanken, ihren Glauben und ihre Gefühle ausgesprochen hat, ist für die Heutigen unlebendig und überlebt geworden. Eine neue will sich aus dem gärenden Sprudeln der Gegenwart herauskristallisieren. Der Künstler von heute spricht eine neue Sprache, die aus dem Empfinden und Wollen der Gegenwart geboren ist. Denn die menschliche Kultur ist nicht etwas Abgeschlossenes, sondern stetig Wachsendes.

Das Werden einer neuen Kunstform, den Ausdruck eines starken, schöpferischen Willens, beobachten wir in der Profankunst. Dieselbe starke Bewegung hebt sich auch in der religiösen Kunst an, die eine frohe Hoffnung in sich birgt. Sie bedeutet ein Heraustreten aus der Atmosphäre glücklicher Selbstzufriedenheit und Selbstbescheidung. Zumal in der kirchlichen Baukunst regt sich ein machtvolles Ringen, das aus den Zweckbeziehungen und liturgischen Aufgaben des Kirchenraumes und den neuen Baumitteln der Gegenwart eine Synthese sucht, die Ausdruck der Gegenwart sein soll. Malerei und Bildnerkunst sind noch nicht so stark von diesem Ringen ergriffen, werden aber immer stärker hineingezogen.

Die Jahrhundertfeier der Diözese ist ein Anlaß, den Stand des religiösen Kunstschaffens in einem Querschnitt auf dieser Ausstellung zu zeigen. Wohl sind wir uns bewußt: Nicht alles, was die Ausstellung bietet, ist völlig ausgereifte Kunst. Es stehen die Gegensätze von alter und neuer Formauffassung einander gegenüber. Aber wir sehen ein ehrliches Streben, ein ernstes Wollen das Problem zu lösen, die unwandelbaren religiösen Werte in der zeitbedingten Formsprache der Gegenwart auszusprechen. Religiöse Kunst ist nicht nur Form, sondern ganz wesentlich auch Inhalt und Gehalt Religiöse Kunst setzt eine wahrhaft religiös-empfindende Seele voraus, hat Ehrfurcht vor der Tradition, hat religiösen Takt, verlangt eine praktisch sich betätigende Religiosität, hat das Ziel, Gott mit der Kunst zu dienen und das Volk zu erbauen. Religiöse Kunst ist nicht egozentrisch, sondern will Gemeinschaftskunst sein, wendet sich an die Gesamtheit der Gläubigen, hat eine gewaltige Resonanz, aber auch eine große Verantwortung.

Die Kunstform ist dem Zeitengesetz unterworfen. Die Bedeutungsform, das Inhaltliche, das Gegenständliche bleibt durch alle Zeiten hindurch. Die religiöse Kunst ist Spiegel der Ewigkeit, ausgeprägt in den Formen der Gegenwart. Wir erstreben einen harmonischen Ausgleich der religiösen und künstlerischen Kräfte; inwieweit dieser bei den einzelnen Künstlern gelungen ist, möge die Ausstellung erweisen.

Wenn der Kunstverein der Diözese die Ausstellung religiöser Kunst der Gegenwart in Württemberg der Öffentlichkeit unterbreitet, ist er sich voll bewußt, daß es ein erster Versuch ist, Bewegung in das religiöse Kunstschaffen zu tragen, daß die gewünschte künstlerische Tiefenwirkung noch nicht erreicht ist, daß vielleicht Fehlgriffe vorgekommen sein mögen. Wir bitten um wohlwollendes Verstehen mehr dessen, was die religiösen Künstler mit ehrlichem Eifer erstreben, als was schon erreicht ist. Die Kulturaufgabe wird nicht gelöst durch Ablehnen und alles verdammendes Kritisieren, nicht durch untätiges Beiseitestehen, sondern vielmehr durch Verstehen des neuen Formwollens, durch Einleben in das Streben und Ringen der heutigen Künstler, durch das Zusammenarbeiten mit ihnen und Erteilen von Aufträgen.

Wir bitten ehrerbietigst den Stellvertreter des Oberhirten der Diözese des Hochwürdigsten Bischofs Dr. Sproll, der sich als warmherziger verstehender Freund und Gönner der Kunst gezeigt hat, die Ausstellung religiöser Kunst der Gegenwart in Württemberg eröffnen zu wollen.



GEORG POPPE: »O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN« (1927)

Berichte aus Deutschland

MONATSAUSSTELLUNGEN DER GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST

Preisgekrönte Wettbewerbe St. Sebastian, München; Pfarrkirche Schleißheim

Die Probleme des katholischen Kirchenbaues in der Gegenwart werden noch weiterhin auf Jahrzehnte hinaus alle Kräfte innerhalb der christlichen Kunst in besonderer Weise fesseln und in Anspruch nehmen. Die religiösen Bedürfnisse der Nachkriegszeit drängen mit gebieterischer Gewalt darauf hin, daß besonders in der Diaspora, aber auch in den katholischen Großstädten neue Gotteshäuser entstehen. Prof. Dr. Georg Lill sprach im März in einem sehr gut besuchten Vortrag über die einschlägigen Fragen. Mit seiner großen Sachkenntnis breitete er ein umfangreiches Einzelmaterial aus. Seine einführenden Worte unterstrichen vor allem die Notwendigkeit, mit Geduld und Vertrauen die sich anbahnende Klärung der neuen Stilmomente zu unterstützen. Gleichzeitig betonte er den Wert sachlicher und objektiver Kritik. Jedes bloße Experimentieren, das modische Mitmachen, die eilfertige Übernahme einer noch problematischen Formensprache — dies alles ist im katholischen Kirchenbau von Übel. Andererseits sind die Zeiten des Kopierens und des Imitierens einer historizierenden Kunst endgültig vorüber, womit nicht gesagt sein soll, daß nicht auch das geistige Band der Überlieferung Altes mit Neuem einen müsse und könne. Interessant und wertvoll waren diese generellen Ausführungen deswegen, weil sich nachher bei der Betrachtung der Einzelbilder in höchst anregender Weise ein Gesamtbild von der gegenwärtigen Lage unter diesem Aspekt ergab. Die Münchner Kirchenbautätigkeit der Nachkriegszeit hat ja Lill im Augustheft 1927 dieser Zeitschrift näherhin gewürdigt. Für weitere Kreise bestand nun Gelegenheit, sich mit der Materie an Hand der Ausstellung der Galerie für christliche Kunst näherhin zu orientieren.

Die beiden letzten Münchner Wettbewerbe brach-

ten vieles, in hohem Maß belehrendes Material. Schon ein flüchtiger, erster Blick, eine vorläufige Umschau zeigte deutlich, daß die Projekte und Entwürfe für St. Sebastian sowohl wie für die Schleißheimer Pfarrkirche eines gemeinsam haben: einen Zug zum Einfachen, Schlichten, Würdig-Ernsten. Die Idee des Gotteshauses wird von der Forderung nach dem sakralen Raum her bestimmt und gestaltet. Von diesem geistigen Zentrum her formen sich dann, gleichsam nach außen hin ausstrahlend, die verschiedenen, nach der persönlichen Kraft der Baumeister sich unterscheidenden Gestaltungen des Äußeren. Bei der Schleißheimer Pfarrkirche handelte es sich in erster Linie auch um eine städtebauliche Aufgabe. Es galt einen Mittelpunkt für die Ansiedlung selbst, natürlich nicht ohne Rücksicht auf die Schloßanlagen zu schaffen. Das mit einem ersten Preis bedachte Projekt II von Regierungsbaurat Georg Buchner kommt sehr schön zur Geltung. Die Kirche wird ähnlich sicher und organisch an ihrem Platz stehen wie die Obermenzinger Kirche Buchners in der Landschaft sich hinbreitet. Von besonderem Reiz ist der Kirchenraum, fast puristisch verzichtend, rein auf die Gegensatzwirkungen der Wagrechten und Senkrechten gestellt. Gerade deshalb aber ist die Wirkung eine so klare, geschlossene, die innere Sammlung fördernde. Die Varianten des Projektes I geben Gelegenheit zum Vergleich. Man sieht verschiedene Veränderungen der Idee des Grundgedankens, sieht wie der Architekt schaffend um die Klärung seiner Vorstellung nicht mühsam ringt, sondern wie die Projekte sich gleichsam geschwisterlich aneinanderreihen. Sehr originell, dabei aber nicht übertrieben oder ausgefallen der preisgekrönte Entwurf von Prof. Michael Kurz-Augsburg. Hier ergibt sich eine höchst anregende Wirkung der Stirnfassade aus der Fortführung nach oben mit den beiden nur angedeuteten satteldachähnlichen Abschlüssen des Turmes.

Eine sehr reizvolle Aufgabe war in der Konkurrenz für die St.-Sebastians-Kirche, München, Schleißheimerstraße, gegeben. Die städtebaulichen Rücksichten kamen hier in erster Linie in Betracht. Der zur Ausführung gelangende, mit dem ersten Preis bedachte Entwurf von E. Herbert und Prof. O. O. Kurz ist durch ruhige Linienführung und klare Disposition der Gesamtanlage, die städtebaulich sehr günstig wirkt, ausgezeichnet. Der übersichtliche Grundriß läßt aus dem Langhaus sich einen dominierenden Chor entwickeln, das kirchliche Raumbild wird durch das angenehme Verhältnis der Breiten- zur Höhenentwicklung bestimmt. Eine große formale Zurückhaltung berührt wohltuend. Dabei bleibe dahingestellt, ob nicht ein Putzbau an Stelle des vorgesehenen Ziegelrohbaus vorzuziehen wäre. Ein guter Gedanke ist die Projektierung der Hauptholzdecke nach alter Technik in naturgeschlagenen, angebrannten Balken mit einzelnen farbig gefaßten Teilen. Von der Schleißheimer Straße ist die Kirche durch einen ruhigen, mit Bäumen abgeschlossenen Kirchplatz getrennt, das Pfarrhaus mit der Mesnerwohnung ist an die Karl Theodorstraße gerückt mit günstiger Lage zur Himmelsrichtung und zur Sakristei. Ein intimer Schmuckhof mit Arkadengang stellt die direkte Verbindung zur Sakristei und zur Kirche her, wodurch ein großer zusammenhängender Garten gewonnen wird.

In dem Entwurf von Hans Atzenbeck (zweiter Preis) stellt sich eine Baugruppe von großem künstlerischen Reiz (Chorpartie!) dar. Auch der Innenraum wirkt würdig, mit seiner Pfeilerstellung sehr glücklich. Den dritten Preis erhielt der Entwurf von Emil Egermann. Auch hier entspricht die Gesamtanlage vom städtebaulichen Standpunkt sehr. Die gute Baumassenverteilung und Fassadengestaltung sei hervorgehoben. Der eigentliche Kirchenraum wirkt allerdings mehr saalartig, das Presbyterium mehr bühnenhaft denn sakral. Ein ähnlicher Mangel an spezifisch kirchlich weihevollem Charakter schädigt den sonst sehr günstigen Eindruck des Entwurfs von Johann Mund. Der angekaufte Entwurf von Hans und Georg Holzbauer ist gekennzeichnet durch einen sehr schönen Innenraum und eine ruhige gute Gesamtform, wirkt dagegen in der Hauptfassade (Turmgestaltung) für München etwas fremd, im Haupteingang zu gewollt beschränkend und daher kleinlich. Zum Ankauf empfohlen und lobend erwähnt der Entwurf von Fr. Heindl, der allerdings die Anlage zu nahe an die Schleißheimer Straße rückt. Auch die Bogenform der Decke und der geradlinige Abschluß des Choreingangs stehen zueinander im Widerspruch. — Was als Leitsatz für den Wettbewerb aufgestellt wurde: die Forderung »Neuzeitliche Kunst soll einen katholischen Gottesdienstraum schaffen« wurde von der Mehrzahl der mit Preisen bedachten Leistungen erfüllt. Man darf mit diesem Resultat wohl zufrieden sein.

Der Maler Joseph Kuisl gehört zu den Künstlern innerhalb des Umkreises christlicher Kunst, denen die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Herzenssache ist. Seine Arbeiten gehen von einer mehr akademisch strengen Gesinnung aus, die in seinen ersten großen Bildern noch unterm Einfluß des frühen Corinth, in etwa auch Stucks und Uhdes stand. Die große »Kreuzabnahme« zeigt ihn schon auf dem Weg zu sich selber. Es ist ein sehr ernstes und tiefes Bild. Der Grundstimmung nach paßt es durchaus in den Rahmen des Übergangs von allgemein religiöser zu kirchlicher Kunst. Stilistisch würde es sich etwa als Altarbild manchem neueren Kirchenbau sehr gut einfügen. Vor allem müßte man von den großen Fähigkeiten Kuisls nach der Richtung der Monumentalmalerei viel für ihn und für die Sache erwarten, gelänge es, ihn einmal vor eine große Aufgabe zu stellen. Die Bildskizzen, im einzelnen mehr oder weniger gefördert, lassen deutlich erkennen, daß den Maler die Probleme des formalen Aufbaus sehr stark beschäftigen. Das Resultat ist ein sorgfältiges Auswiegen der Spannungs- und Verteilungsverhältnisse, wodurch wesentlich der Gesamteindruck des Bildes mit bestimmt wird. Daß Kuisl auch rein malerisch viel zu sagen hat, läßt sich aus dem Kinderporträt abnehmen. Auch die Brucker Landschaft hat Frische und Unmittelbarkeit. Offenbar bedarf der Künstler des äußeren Anstoßes zu einer großen Arbeit, um die Möglichkeiten seiner Entwicklung zu erfreulicher neuer Reife zu entfalten.

Der Plastiker Hans Dinnendahl bringt eine ganz umfangreiche Kollektivausstellung, die durchaus geeignet erscheint, hinlänglichen Überblick über die neuere Entwicklung eines sehr sympathischen Künstlers zu geben. Die Arbeiten gehören durchwegs dem Kreise jener nachexpressionistischen Stilperiode an, die auch innerhalb der christlichen Kunst Wurzeln geschlagen hat. Wie in den weiteren Zusammenhängen es bedingt erscheint, mußte diesem Begriff von Plastik das

eigentlich Statuarische weniger zugänglich und geeignet, ja in bezug auf Großfiguriges beinahe verschlossen sein. Das zeigt sich auch bei Dinnendahl. Er gibt sein Bestes im Relief, dann in angewandter Reliefplastik, so bei seinen Altären, dem Taufbecken, der Glocke, den Leuchtern. Das ist dekorativ in echtem Sinn, auch technisch jeweils mit freier Beherrschung gebracht. Die Pietà in Bronze wirkt viel besser und natürlicher als der etwas gequälte Kreuz-Christus, der sitzende Schmerzensmann wiederum viel besser als der Grab-Christus. Die Darstellung wird hier zu trocken, zu gedanklich abstrakt, ja dürr und gliederpuppenhaft; jedenfalls entbehrt sie völlig der eigentlichen Stärke und Ausdruckskraft, die hier für den symbolischen Zweck unbedingt gefordert werden muß. Man hat versucht, den Dinnendahlschen Grab-Christus so aufzustellen, wie er etwa für ein heiliges Grab geeignet sein könnte. Der schmückende Grabbehang in Batikarbeit von Änne Kurreck-Hagen ist gut komponiert, mit seinen Darstellungen von Christi Leiden sinnvoll. Die Idee ist deswegen brauchbar, weil damit auf billige Art und Weise für kleinere Verhältnisse die Möglichkeit eines einfach-würdigen Rahmens für die heilige Grabdarstellung geschaffen werden kann. Die farbige Behandlung allerdings erscheint bei der vorliegenden Arbeit etwas zu düster gleich in gleich; außerdem geht sie mit dem Terrakotta-Ton der Dinnendahlschen Plastik schwer zusammen. Jedenfalls sieht man, daß auf diesem Gebiet noch viel zu tun und zu leisten möglich ist.

Rudolf Ernst geht bei seinen Entwürfen für Glasgemälde von sehr richtigen Ideen aus. Es sind keine Bilder oder Zeichnungen, sondern durch den Reiz der Farbe und ihrer Reihung und Summierung eindrucksvolle wirkliche Glasarbeiten. Neben dem Glasbild »Lob der Tiere« macht der Hiobzyklus einen bemerkenswert fertigen und günstigen Eindruck. Die Ausführung durch die Glasmalereiwerkstätte van Treeck verdient vollste Anerkennung. Gregor Hurst arbeitet bei zwei Köpfen mit Enkaustik, dem von Kurat Dr. Schmitt wiedererfundenen Verfahren der Einbrennkunst. Hierbei ist das Bindemittel der Farben eine Art Wachs, wodurch besondere Dauerhaftigkeit erreicht wird. Sehr deutlich die Verwendung der Wachsfarbe bei der Madonna, die für eine offene Kapelle bestimmt ist. Die künstlerischen Möglichkeiten des Verfahrens sind durchaus denen der Arbeit mit Öl verwandt, in manchem, was die Plastik der Wirkung anbelangt, sogar überlegen, so daß man sich wundert, warum es einem so wenig begegnet. Hurst bringt außerdem Blätter mit Paramentikskizzen, darunter schöne Sachen, die die Vermutung nahelegen, als ob das das eigentliche Gebiet des Künstlers sei. Einige Vitrinen mit zur Verlosung für die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst angekaufter Graphik vervollständigen das Gesamtbild.

Willi Schmid

VOM KUNSTVEREIN DER DIÖZESE ROTTENBURG

Aufgaben und Ziele der Gegenwart

In der Diözese Rottenburg sind starke Auftriebskräfte auf dem Gebiet religiöser Gegenwartskunst spürbar. Dafür zeugen in diesen Spalten Namen von Klang auf dem Gebiet der Kirchenbaukunst. Über die religiöse Gegenwartskunst auf dem Gebiet der Malerei und Plastik gab die Ausstellung im Stuttgarter Kunstgebäude einen Maßstab. Aber auch der Bischofssitz wurde zu einem künstlerischen Kraftzentrum. Mag die Domrestauration umstritten sein: eine Tat, die den gordischen Knoten durchhieb, war sie doch. Dem Speisesaal des Priesterseminars im einstigen Karmeliterkloster war in seinen kraftvollen und doch gemütswarmen Deckenstuckaturen in langen Jahren übel mitgespielt worden. Nun prangen die Szenen aus dem Leben des Propheten Elias aus dem Jahre 1743 in der alten Schönheit. Barockmeister Nagel-Stuttgart waltete hier unter Leitung von Architekt Koch seines Amtes.

Indessen hat der Kunstverein der Diözese, in erster Linie sein Vorstand Pfarrer Pfeffer, sein besonderes Verdienst um die Bildergalerie im Bischöflichen Palais. Es konnten dank des Entgegenkommens des Oberhirten Bischofs Dr. Sproll der Sammlung neue Räume, der ehemalige Bibliothekssaal des Jesuitenkollegiums, angewiesen und die Bilder neu gehängt werden; der Vorstand des Vereins, Pfarrer Pfeffer, wurde bei diesen Arbeiten von Galeriedirektor Dr. Rott unterstützt.

Der Name der Sammlung und die Kenntnis ihrer Werte wird jetzt in einem Tafelwerke über die Diözese hinausgetragen. Vorsitzender Pfarrer Pfeffer brachte zum 100jährigen Bestehen des Bistums Rottenburg das Werk heraus: »Das Diözesanmuseum in Rottenburg«; gewidmet ist die Publikation dem Oberhirten Dr. Johannes Baptista Sproll, »dem Freund und Förderer christlicher Kunst«, dargebracht vom Kunstverein der Diözese Rottenburg.

Ein Wort der Entstehung der Bischöflichen Galerie.

Der 1881 zu Rottweil verstorbene Stadtpfarrer und Kirchenrat Dr. theol. Dursch war seiner Zeit weit voraus als leidenschaftlicher Sammler kirchlicher Kunstwerke. Als in der Zeit um 1850 Museen von Weltruf entstanden, wie das Kensington-Museum oder das Wallraf-Richartz-Museum, die Alte Münchener Pinakothek, da erkannte auch der damalige Ehinger Professor und nachmalige Rottweiler Stadtpfarrer längst schon die hohen, in diesen Werken geborgenen Werte und ging ihnen nach. Altdeutsche Tafel- und Bildwerke waren um so leichter zu bergen, als infolge der Aufhebung der Klöster eine Fülle von Bildwerken und Gemälden »fast wie herrenloses Gut auf der Straße lag«. So brachten Dursch wie auch Prof. Kirscher in ihrer Tübinger Zeit leicht ihre Sammlungen zustande. Durschs Sammlung von altdeutscher Plastik befindet sich heute als Vermächtnis des Königs Wilhelm im Besitze der Stadt Rottweil, »die wohl die bedeutendste Sammlung mittelalterlicher Bildwerke in Süddeutschland besitzt«. Die Sammlung von gotischen Tafelbildern ging geschlossen an den Freund des Kirchenrats Dursch auf dem Rottenburger Bischofsstuhle, Joseph v. Lipp, über, der die Gemäldesammlung nebst etlichen Holzbildwerken um 3500 Gulden erwarb. Das war in den sechziger Jahren. Die von Dursch sofort wieder begonnene dritte Sammlung wurde nach seinem Tode versteigert und so in alle Welt zerstreut.

Durch den Erwerb der genannten Sammlung hat Bischof Dr. v. Lipp der Kunstwissenschaft wie seiner Diözese einen wichtigen Dienst geleistet. Das ermißt sich aus der genannten wissenschaftlichen Publikation über die Sammlung, erschienen im Verlage Fink in Stuttgart.

Das Werk verbreitet über eine Reihe von Gemälden ein neues Licht. Einzelne Werke werden nach Schule und Herkunft sowie in ihren Zusammenhängen mit anderen Werken und Galerien gekennzeichnet. Die Tafelbilder des Museums, etwa 80 Nummern, erstrecken sich auf verschiedene Lokalschulen und -Werkstätten Schwabens. Gerade für die lokalen Werkstätten bietet das Museum eine Fülle von Material, das von der Forschung noch nicht genügend ausgewertet worden ist. An Tafelbildern des frühen 16. Jahrhunderts finden sich einige ganz hervorragende Stücke. Der Meister von Meßkirch, der Meister von Sigmaringen, die Schaffner- und Schäuffeleinschule, die schweizerische Bodenseeschule um 1520 sind mit charakteristischen Werken vertreten. Die Sammlung von Holzbildwerken ist noch recht bescheiden; aber ihre Qualität ist eine weit über dem Mittelmaß stehende. Das wertvollste Stück ist eine Gruppe trauernder Frauen aus dem Bodenseegebiet vom Anfange des 15. Jahrhunderts in unberührter alter Fassung.

Die technisch vollendet reproduzierten Werke, an ihrer Spitze ein St. Martinus, rechtfertigen das Bestreben, die Sammlung auszubauen in erster Linie dadurch, daß der Klerus dem Museum Werke zuleitet, die bisher mehr als zu rechtfertigen dem Altertumshandel überantwortet wurden. Des weiteren rufen die magazinierten Bestände kirchlicher Metallarbeiten und kirchlicher Graphik nach weiteren Räumen; desgleichen das große Ziel der Vereinsleitung: den heranwachsenden Klerus mehr als bisher einzuführen in die Gegenwartsprobleme religiöser Kunst, »durch wechselnde Ausstellungen auf dem Gebiete des Kirchenbaues, der kirchlichen Plastik, der monumentalen Malerei, der farbigen Behandlung des Kirchenraums, der Paramentik, des kirchlichen Kunstgewerbes«. Möchte es der Tatkraft der Vereinsleitung gelingen, auch hier ans Ziel zu kommen. Die Rückwirkungen in religiös-kultureller Beziehung müßten je länger je mehr fühlbar werden.

Einstweilen leistet der Verein Aufklärungs- und Erziehungsarbeit durch örtliche Tagungen, bei welchen Einladungen an weiteste Kreise ergehen, und in welchen der erhaltene Kunstbesitz wichtigerer Städte und Landschaften wie Rottweil, in diesem Jahre Rottenburg, in ihren Beständen gewürdigt und so das Interesse am religiösen Kunst- und Kulturgut erweckt und vertieft wird.

Die Vereinsleitung ergriff jedenfalls bezüglich des Diözesanmuseums mit Nachdruck ein Problem auf, das im »Archiv für Christliche Kunst« schon 1894 nachdrücklich vor Augen gestellt wurde: daß vom Museum ein »frischer belebender Hauch ausgehen werde, der den Kunstsinn unseres Klerus aufs neue weckt ... Wir hoffen, daß die akademische theologische Jugend, daß die den hl. Weihen entgegengehenden Alumnen des Priesterseminars mit der Zeit werden hierhergeführt werden können, um hier durch wirksamen Anschauungsunterricht sich mit dem alten Kunstleben und Kunstschaffen der Diözese bekannt zu machen.« Um das hier anzufügen: 1920 besaßen zwölf Diözesen solche Museen, drei besaßen eine Art Ersatz, acht haben nichts dergleichen (Prof. Fuchs-Paderborn auf dem Katholikentage zu Würzburg).

Daß die Leitung des Diözesankunstvereins Rottenburg den Blick neben der Vergangenheit auch der Gegenwart zuwendet, zeigt außer der Ausstellung in Stuttgart der Gedanke, die katholischen Künstler des Landes in einer besonderen Tagung an einem katholisch-kulturellen Mittelpunkt wie Beuron oder Neresheim zu sammeln, sie religiös zu fördern und ihnen das Hohe und Große ihrer Aufgabe aufzuzeigen im Rahmen der kath. Gesamtkunstpflege.

Gegenwartsarbeit war weiter die Rettung des Beicht- und Kommunionzettels aus dem Reich geistloser Unkultur und Schablone, und das Bemühen, dafür die religiösen Gegenwartsimpulse und den tiefen zweckhaften Bestimmungsgedanken im Dokument der Osterbeichte hineinzutragen. Nach Hunderttausenden zählen die heute von Rottenburg ausgehenden Kommunionzettel nach Entwürfen erster Künstler unserer Tage. Hier wurde in wenigen Jahren ein Sieg errungen. Als nächstes Problem ist die Belebung der Welt des pfarramtlichen und sonstigen Siegels ins Auge gefaßt, wo die Dinge auch sehr im argen liegen.

Nimmt man hinzu, daß auch das Vereinsorgan mehr der Gegenwart als nur rückschauender Betrachtung und Untersuchung gelten soll; daß neben diesen Arbeiten die Tätigkeit praktischer Beratung und auf dem Gebiet der Kirchenerneuerung kommt, so ermißt man das umfassende Arbeitsgebiet eines Vereins, dem die Diözese Rottenburg ein größeres Interesse entgegenbringen sollte als bisher; unter aller praktischen Anteilnahme am Diözesankunstverein fördert diesen in der Verfolgung seiner hochgesteckten Ziele, von Zielen, die wir fördern müssen, soll nicht die Enkelin Gottes, die Kunst, uns gegenüber zu Anklägern werden, sollen nicht schlummernde Talente entweder darben, oder Richtungen in die Arme geworfen werden, welche dem katholischan Kulturgedanken abhold sind. [A. Pfeffer-Rottenburg

Berichte aus dem Ausland

RÖMISCHE KIRCHENMALEREI

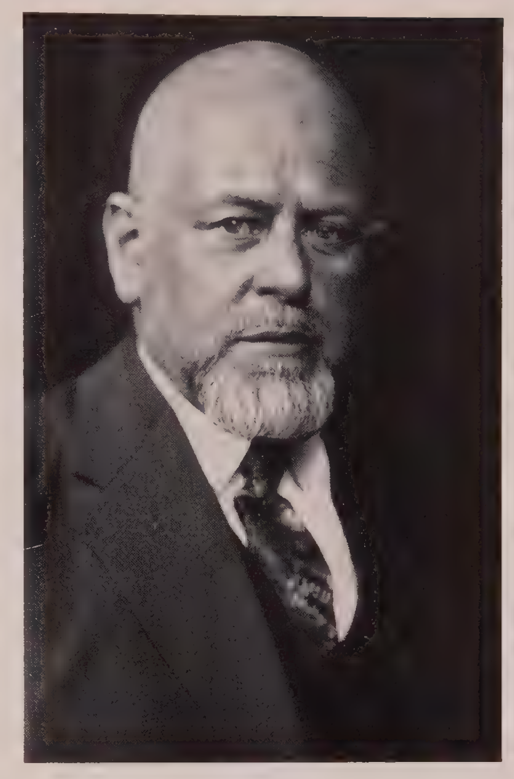
Zum ersten Male ist meines Wissens in Rom eine historische Kirche mit einem neuen Wandgemälde versehen worden. Der Versuch ist deshalb besonders interessant, weil erstens die kirchlichen Kreise Roms in bezug auf die sakrale Kunst enger als anderswo mit dem Boden der Tradition verknüpft sind, und weil zweitens die Aufgabe einem Künstler zufiel, der bereits eine Reihe neuer Kirchen Roms, die in den verschiedensten Stilarten erbaut wurden, mit Fresken geschmückt hat. Prof. Giov. Batt. Conti ist 1878 in Rom geboren. Schon seit frühester Kindheit fühlte er sich von der Sehnsucht ergriffen, den Tempel der Madonna durch bildlichen Schmuck zu verschönern, und tatsächlich zeichnete er bereits mit drei Jahren ein Madonnabildnis! Seinem Wunsche jedoch widersetzte sich der Vater, der, obwohl selbst Maler, dem Sohn diesen Weg verschließen wollte. Er schlug ihn, sobald er den Knaben zum Stifte greifen sah, bis dieser eines Tages dem elterlichen Hause entfloh und von Erwerbszweig zu Erwerbszweig, oft unter abenteuerlichen Umständen, tastend, schließlich als Autodidakt durch seine künstlerische Befähigung Freunde und Gönner fand. Den ersten künstlerischen Unterricht erhielt er in der Zeichenschule des Hospizes S. Michele in Rom. Später bildete er sich auf Reisen in Frankreich, Deutschland und Italien weiter. Auf diese Weise gelangte er aus

eigener Kraft an das Ziel seiner Wünsche. Zuerst wurde ihm der Auftrag zuteil, die Kapelle des Collegio Capranico auszumalen. Dann aber verdanken ihm fünf neue römische Kirchen ihren malerischen Schmuck: S. Helena, Chiesa della Dolorosa, Chiesa del Rosario, Chiesa della Cervetta, Chiesa S. Giuseppe von der Via Trionfale, ferner der Dom S. Pietro in Zagarola.

Bei all diesen Arbeiten stellte sich der Künstler auf den Standpunkt einer strengen Unterordnung unter den Stil, den die zu schmückende Kirche aufweist. Er behauptet, seine persönliche Eigenart in jeder Stilart ausdrücken zu können. Will er beispielsweise eine im gotischen Stile erbaute Kirche ausmalen, so durchreist er ganze Landstrecken mit gotischen Kirchen, vertieft sich monatelang vorher angesichts dieser Bauwerke in den Geist jener Zeiten, bis er sich ganz von ihm aus der Anschauung durchdrungen fühlt. Dann vermag er seine persönliche Farbenskala mit der Liniensprache jener Stilarten zu verbinden. Eine auf alten Architekturformen gegründete Kirche mit modernen Liniengebilden auszustatten, würde dem römischen Empfinden absolut widerstreben.

Der Ruf, den er sich durch diese Arbeiten in Rom erworben hat, trug ihm jetzt einen schwierigen Auftrag ein. Es galt, die Apsismuschel der alten, schönen Kirche S. Maria in Campitelli mit einem neuen Fresko zu versehen. Mit dieser Kirche hat es eine besondere Bewandtnis. An ihrer Stelle stand eine Kapelle, die ein aus dem 5. Jahrhundert stammendes Madonnenbildnis barg, das einst den Portikus des Hauses der hl. Galla, Tochter des Symmachus, schmückte. Um dies Bildnis versammelte sich Senat, Adel und Volk, als im Jahre 1656 die Pest in ganz Italien wütete. Auf Fürbitte der Madonna jedoch wich die Seuche sogleich aus der Stadt. Alexander VII., der das Madonnenbildnis in hohen Ehren hielt, gelobte, ihm einen schöneren und größeren Tempel zu errichten, und so entstand im Jahre 1665 die Kirche S. Maria in Campitelli. Sie trägt noch die Zeichen des römischen Übergangsstiles, der hier in seiner linearen Einfachheit sogar eher zum Cinquecento neigt. Die ganze Apsiswand indessen wird von einer Kathedra in hochbewegter Seicento-Ornamentik ausgefüllt. Der Maler war also vor die schwierige Wahl gestellt, sein Gemälde in der Linie diesem oder jenem Stile anzupassen. Er entschied sich für die ruhigere Linie des Übergangsstiles, der zwar den ganzen Innenraum beherrscht, aber gerade in der Apsis, vor die sich der Beobachter des Bildes stellt, vom Hochbarock so stark übertönt wird, daß an dieser Stelle das neue Fresko starr erscheint.

Inhaltlich war dem Künstler das Motiv der wundersamen Vertreibung der Pest gegeben. Er wählte dazu zwei zeitlich verschiedene Handlungen, die er vortrefflich zu einer kompositionellen Einheit zusammenzufassen verstand. In der Mitte thront gleich einer Erscheinung die Madonna mit dem Jesusknaben in der Haltung, wie sie das wundersame, in die Kathedra gerahmte Bildnis aus dem 5. Jahrhundert aufweist. Links vom Beschauer ist die Pest dargestellt mit ihren Schrekken: sterbende und verzweifelnde Menschen aller Altersstufen, während ein schöner Engel auf Geheiß der Madonna sein Schwert gegen die Gestalt der Pest schwingt. Das Hauptgewicht der rechten Bildhälfte liegt auf der porträtmäßigen Darstellung der historischen Persönlichkeiten und



RUDOLF SCHIESTL
Kunstverlag Julius Schmidt, München

bildet in ihrem feierlichen Pathos einen Gegensatz zur vorigen. Papst Alexander VII. (Chigi) bietet den Votivtempel der Madonna dar. Er ist von den Kardinalnepoten Flavio und Agostino Chigi begleitet. Vor dem Papst kniet der bekannte Kommandant der Schweizergarde, Graf Pfeiffer. Unter den historischen Persönlichkeiten hinter den Kardinälen befindet sich der Senator von Rom, Galluzzi, die Konservatoren und Kardinal Rospigliosi, der erste, dem Alexander VII. den Purpur verlieh. Die ganze Gruppe ist sowohl inhaltlich wie linear durch die Handlung eng verbunden und vereint in ihrer Anordnung die feinste Tradition des Cinquecento.

Das Werk hat unter den römischen Freunden der Kirchenkunst eine große Befriedigung hervorgerufen. Man erblickte darin eine würdige Lösung des Problems der christlichen Kirchenmalerei im Geiste der italienischen Überlieferungen. Zweifellos sind die Anklänge an die Vergangenheit formal unverkennbar. Aber sie bleiben doch zu sehr im Äußerlichen haften. Auch die Konzentration der einzelnen Teile liegt mehr in der Handlung als im malerischen Ausdruck. Das gleiche gilt von der religiösen Vertiefung, die stärker nach innen gerichtet sein könnte. Mit einem gewissen Recht zwar spielt die römische Kritik dies Werk Contis gegen den profanen Einschlag der christlichen Kunst des Auslandes, wie er sich in der Biennale zu erkennen gab, aus. Aber die ideale Lösung haben wir hier, ganz abgesehen von den oben erwähnten stilistischen Zwiespältigkeit, doch noch keinesfalls. Das Problem der modernen Kirchenmalerei liegt eben tiefer, als daß es sich im Rahmen der Tradition allein bewältigen ließe. Curt Bauer

Wettbewerbe

In den letzten Wochen wurden drei Wettbewerbe, welche die Deutsche Gesellschaft für christliche ausgeschrieben hatte, entschieden.

Für ein Gemeindehaus und Jugendheim für die St. Elisabeth-Pfarre in Bonn a. Rh. war ein Wettbewerb für Architekten der Rheinlande ausgeschrieben, die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst sind. Es sind 46 Entwürfe eingelaufen. Unter dem Vorsitz von Herrn Geheimrat Dr. Theodor Fischer wurde am 12. Juni folgende Entscheidung getroffen. 1. Preis Architekt Peter Burckhardt, Bonn a. Rh.; 2. Preis Dipl.-Ing. Fritz Thoma und Dipl.-Ing. Heinz Thoma, Düsseldorf-Bonn; 3. Preis Architekt Heinrich Forthmann, Köln a. Rh. Zum Ankauf wurden vorgeschlagen: Prof. Paul Bachmann und Architekt Hans P. Fischer, Köln a. Rh., Architekt W. H. D. Scholtes, Köln-Nauenheim. Belohnungen erhielten: Dipl.-Ing. Th. Menken, Köln a. Rh.; Architekt Ernst Brend, Trier, Dipl.-Ing. P. Krücken und Reg.-Baumeister W. Hartmann, Köln a. Rh.; Architekt Bernhard Rotterdam, und Dipl.-Ing. R. Mataré, Bensberg; Reg.-Baumeister Paul Zech und Richard Schnackers, Aachen.

Für eine Krieger-Gedächtniskapelle in Leipzig-Connewitz hatten die kath. kaufmännischen Vereinigungen Deutschlands (K. K. V.) einen Wettbewerb für sämtliche katholischen Architekten Deutschlands ausgeschrieben. Es waren nicht weniger als 240 Entwürfe eingelaufen, ein »Erfolg«, der in seinen ungeheueren Ausmaßen für die Zukunft derartige allgemeine Wettbewerbe nicht mehr für wünschenswert erscheinen läßt, obwohl unter den eingesandten Entwürfen sehr viele interessante Ideen zu verzeichnen waren. Das Preisgericht unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Wilhelm Kreis, Dresden, trat am 2. und 3. Juli zusammen und traf folgenden Entscheid: 1. Preis: Prof. Adolf Muesmann, Dresden-A.; 2. Preis: Prof. Michael Kurz, Augsburg und Hans Döllgast, München; 3. Preis: Aug. Jos. Peter, cand. arch., Frankenthal, Pfalz; 3. Preis: Dr. Ing. Theo Burlage, Osnabrück; Ankauf Dr. P. Th. Kogler, St. Anna mit Hans Haedenkamp und Dipl.-Ing. Jos. Höhne, München; Reg.-Baumeister Toni Sprenger, München; Arch. Heinrich Stammer, Düsseldorf; Arch. Gottfried Jonas, Düsseldorf; Belobigungen erhielten: Baurat Franz Holzhammer und Reg.-Bstr. Schmidt, München; Reg.-Bstr. Hanna Löv und Dipl.-Ing. Heinz Moll, München; Dipl.-Ing. Richard Steidle, München; Arch. Götz und Aldinger, Kirchheim, Teck; Arch. Max Fleißner, München; Dipl.-Ing. Otto Thiel, München; Arch. Thomas Wechs, Augsburg; Prof. Michael Kurz, Augsburg, und Hans Döllgast, München; Dipl.-Ing. Wilhelm Ulrich, Halle a. S.; Arch. Lippsmeier und Dietrich, Magdeburg; Arch. H. S. Fischer, Köln a. Rh.

Der Wettbewerb für eine neue St. Georgs-Kirche mit Pfarrhaus, Schwestern- und Gemeindehaus in Stuttgart, der nur für württembergische Architekten, die Mitglieder der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« sind, ausgeschrieben war, ergab unter Vorsitz von Geheimrat Th. Fischer am 18. Juli 1928 zu München folgendes Ergebnis. Es waren 16 Entwürfe eingelaufen. Ein erster Preis wurde nicht zuerkannt, je einen 2. Preis zu 1500 Mark erhielt Architekt Hugo Schlösser, Stuttgart, und Architekt Franz Göser, Stuttgart. Je einen 3. Preis Architekt Hans Herkommer, Stuttgart, und Architekten Schilling und Lütkemeier, Rottenburg a. Neckar (Architekt Lütkemeier).

G. L.

Personalnachrichten

Professor Gebhard Fugel begeht am 14. August seinen 65. Geburtstag. Der stillen vornehmen Natur des Künstlers entspricht es, wenn man kein Aufhebens von diesem Tage machen soll. Was er immer noch der christlichen Kunst bedeutet, davon spricht der Aufsatz, der dies Heft eröffnet. Ein Wort der dankbaren Verehrung sei aber auch an diesem Tage dem Künstler-Präsidenten der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« gewidmet, der an seiner künstlerischen Eigenart festhält, aber doch der Einstellung seiner Jugend getreu allem, was sich an fruchtbarem Neuen auf dem Gebiete der christlichen Kunst regt, sein Interesse und seine Förderung angedeihen läßt. Seine gerechte, sachliche Objektivität hat gerade in den letzten Jahren in stiller Tätigkeit manche Schwierigkeit in der Entwicklung der deutschen christlichen Kunst überwinden helfen.

Seinen 50. Geburtstag feiert am 8. August Professor Rudolf Schiestl an der Kunsthochschule Nürnberg. Über sein künstlerisches Wirken, vor allem auf dem Gebiete der Hausgraphik, haben wir im letzten Jahrgang eingehend berichtet. Seine volkstümlichen Holzschnitte, die fast sämtlich im Verlage Julius Schmidt, München, erschienen sind, gehören zum besten Schmuck für das deutsche religiöse Haus, das auf Originalwandbilder Wert legt.

Am 20. Juli hat Ludwig Sonnleitner in Würzburg seinen 50. Geburtstag gefeiert. Als Bildhauer hat er sich in der fränkischen Bischofsstadt eine angesehene Stellung errungen.

Franz X. Fuchs, der Tiroler Maler in Hall (Tirol), früher lange Jahre in München ansässig, feiert im August seinen 60. Geburtstag. Seine treue, biedere Kunst ist besonders in Tirol in zahlreichen Kirchen zu finden.

Wir wünschen allen diesen treuen Mitkämpfern einer bodenständigen christlichen Kunst ein frohes Weiterschaffen ad multos annos!

G. L.

Bücherschau

NEUE DÜRER-LITERATUR II

Unserem ersten Berichte in Heft 7, S. 223 f., wären einige neuere wichtige Erscheinungen anzufügen.

Der Verlag Eugen Diedrichs, Jena, bringt in seiner wertvollen historischen Serie »Deutsche Volkheit« einen Band: »Das Leben von Albrecht Dürer«, erzählt von Paul Th. Hoffmann (80 S. Mit 10 Tafeln u. 10 Abb. im Text; in Künstlerpappband M. 2.—, in Ganzleinen M. 2.60). Mit Bewußtheit wird das Persönliche und Biographische in den Vordergrund gestellt. Dürers Briefe und Tagebücher kommen ausgedehnt selbst zu Wort. Auch die kulturelle und gesellschaftliche Umgebung wird klar und fest gezeichnet. Das künstlerische Wollen wird dabei nicht vergessen, bleibt jedoch dem andern unter- und eingeordnet. Um so klarer und bestimmter tritt dadurch Dürer als Mensch und Zeitgenosse hervor, ein Gedanke, dem auch die wesentlich auf die Familienporträts eingestellten Abbil-



RUDOLF SCHIESTL: HEILIGE NACHT
Kunstverlag Julius Schmidt, München

dungen dienen. So erfüllt dies schön ausgestattete Büchlein in seinem ruhig erzählenden, niemals pathetisch übersteigerten Ton eine wesentliche Aufgabe im Sinne einer nationalen Erziehung.

So ziemlich die gegensätzliche Richtung verfolgt das Buch »Albrecht Dürers Leben und Werke« von Otto Fischer, jetzt Museumsdirektor in Basel (XXIV S. mit über hundert Bildern. 31. Tausend. Einhornverlag München u. Leipzig 1928, kart. M. 4.80, Ganzl. M. 6.80.) Fischer drängt das Persönliche zugunsten der künstlerischen Entwicklung in seiner feinsinnigen Einleitung zurück. Das stil- und entwicklungsgeschichtliche Moment beleuchtet das künstlerische Wollen und Werden des Künstlers. Eine kritische abwägende Stellungnahme stellt das Bedingte wie das Vollendete in seinem Werke klar heraus. Beigegeben sind in fast durchwegig ganzseitigen Bildern in klarer Autotypie die Holzschnitte, Kupferstiche, Handzeichnungen und Gemälde, so daß auch in dieser sorgfältig gewählten Auslese der Künstler in seiner Gesamttätigkeit lebendig wird. Wem Zeit und Muße zu größeren Werken fehlt, greife zu dieser guten Übersicht.

Sind diese beiden Bücher erfreuliche Gaben zum Dürer-Jubiläum, so hat man bei dem Buche »Albrecht Dürer« von Adam Buckreis (135 S. u. 42 Abb. Verlag Knorr & Hirth G. m. b. H., München 1928, geh. M. 3.50, Ganzl. geb. M. 4.80) den fatalen Eindruck, daß es nur aus einer Konjukturpolitik entstanden ist. »Des Meisters Leben und Wirken und seine Zeit« wird in drei chronologischen Zeittafeln vorgeführt. Ich weiß nicht, was einem Belehrung suchenden Publikum diese Zeittafeln in einer doch sehr allgemein und oberflächlich gehaltenen Form sollen. Entweder weiß ein Leser diese Daten aus den dünnsten Schulkompendien oder er kann mit ihnen überhaupt nichts anfangen. Die wechselseitige Ergänzung zwischen Leben und Umgebung müßte auf viel feiner eingestellte Vergleiche eingestellt sein. Die eingestreuten Charakteristiken über die Kunst Dürers sind banal und zum Teil falsch. Die Irrtümer häufen sich in dem Abschnitt »Dürers Leben und Wirken«. So soll z. B. das Monogramm AD ineinandergestellt auf dem Bilde des Vaters 1490 zum erstenmal auftreten, während es zuerst auf dem Stiche »Liebesantrag« von 1495 vorkommt, auf Gemälden gar erst auf der Wiener Muttergottes von 1503. Alle früheren Signaturen sind später nachgetragen oder gefälscht. Am unerquicklichsten ist der Abschnitt, »Kultur des 15. Jahrhunderts und des 16. Jahrhunderts«. Die dürftigen Gegenüberstellungen sind kläglich. Zwei Beispiele: An deutschen Bildhauern des 15. Jahrhunderts kennt der Verfasser nur Adam Krafft, Veit Stoß, Peter Vischer, Tilmann Riemenschneider. Hat es außer diesen fränkischen Bildhauern der Spätzeit wirklich keinen bedeutenden Meister gegeben und innerhalb der deutschen Plastik des 16. Jahrhunderts gar nur einen ein-

zigen: Pankraz Labenwolf? Ist diese Auswahl aus der Fülle des 15. und 16. Jahrhunderts nicht beschämend, wirklich nur aus »Leitfaden« entnommen? Oder was will eine Charakteristik für Grünewald: »wohl der größte Techniker und Realist der deutschen Malerei voll Kraft und Tiefe«? (Techniker und Realist für Grünewald!). Auch Tizian ist der »größte Techniker der Renaissancemalerei«! Oder gar Tintoretto, »ein Maler von enormer Produktionskraft, übertreibt das Pathos des Michelangelo bis zur Gewaltsamkeit und koloriert in schroffen (!!) Gegensätzen«. Ich meine, das langt, um die absolut dilettantische Einstellung dieses Werkes, dem jedes Wissen um das eigentliche Wesen von Kultur und Kunst abgeht, zu beweisen. Staunenswert nur, daß ein so ernsthafter Verlag, der das Büchlein drucktechnisch sehr gut ausgestattet, keinen besseren Autor für ein populäres Werk über Dürer aufzutreiben wußte.

Zum Dürer-Jubiläum sind ferner zwei weitere wichtige Werke erschienen, die in ihrer Bedeutung über die Veranlassung weit hinausragen. In den bekannten »Klassikern der Kunst« ist als 4. Band in vierter, von Friedrich Winkler neubearbeiteter Ausgabe das Werk »Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte« erschienen (mit 537 Abbildungen, XXXVIII und 456 S. Deutsche Verlagsanstalt Leipzig 1928, in Leinen geb. M. 20.—). Die Abbildungen sind gegenüber der 1. Auflage (1904) um fast 100 gestiegen. Die Einleitung von Valentin Scherer wurde beibehalten, dagegen ist die Einteilung der Abbildungen und der kritische Anhang auf Grund der neuesten, weitgehenden Forschungen geschehen. Hier ist nicht der Platz, über die Methode dieser Zuschreibungen (resp. deren Rezeption) zu urteilen. Aber gerade bei den »Klassikern der Kunst« müßte nach meiner Meinung wie bei einer Urkundenedition nur das absolut Sichere in das Werk des Meisters aufgenommen werden. Alles mehr subjektiv Zugeschriebene wäre in den vorhandenen Anhang zu verweisen, so etwa das als Original doch recht zweifelhafte Bild des Vaters von 1497, der Darmstädter Altar, an dem im allerbesten Falle einiges von Dürer sein kann, die Nürnberger Beweinung Christi, die kaum mehr als gleichzeitige Wiederholung der Werkstatt ist, die Porträts von Warschau und Eriesberg, die Neuyorker Madonna von 1516. Bei der Identifizierung der Porträts hätte die absolut unhaltbare Benennung des Berliner Frauenporträts auf Frau Agnes Dürer um so sicherer fallen müssen, als im kritischen Anhang die Ähnlichkeit mit Frau Agnes »als nicht ganz überzeugend« erklärt wird (sie ist überhaupt nicht vorhanden), gleichzeitig aber Erklärung die Buchstaben AD als Agnes Dürer »mit Recht« gelesen werden. Auch die Benennung des Madrider wundervollen Porträts als Willibald Pirckheimer hätte man unterlassen sollen, um nicht neue Verwirrung anzustellen. Selbstverständlich wird sich die Dürer-Forschung mit den Datierungsversuchen eingehend zu befassen haben. Aber gerade in diesem Punkte wird es sich immer nur um wenige Jahre Unterschied handeln, denn seit 1904 hat die Dürer-Forschung viel festeren Boden unter den Füßen. Das Buch ist in seiner jetzigen Bearbeitung von Winkler für jeden Kunsthistoriker unentbehrlich, aber noch weit darüber hinaus für alle, die sich mit Dürer künstlerisch befassen wollen; denn hier ist alles, was Dürer geschaffen (bis auf die zahlreichen Handzeichnungen), in vorzüglichen, großen Klischees teilweise mit guten Detailausschnitten vertreten. Wer die Klassiker des Wortes um sich haben will, sollte auch die deutschen Klassiker des Pinsels nicht vergessen.

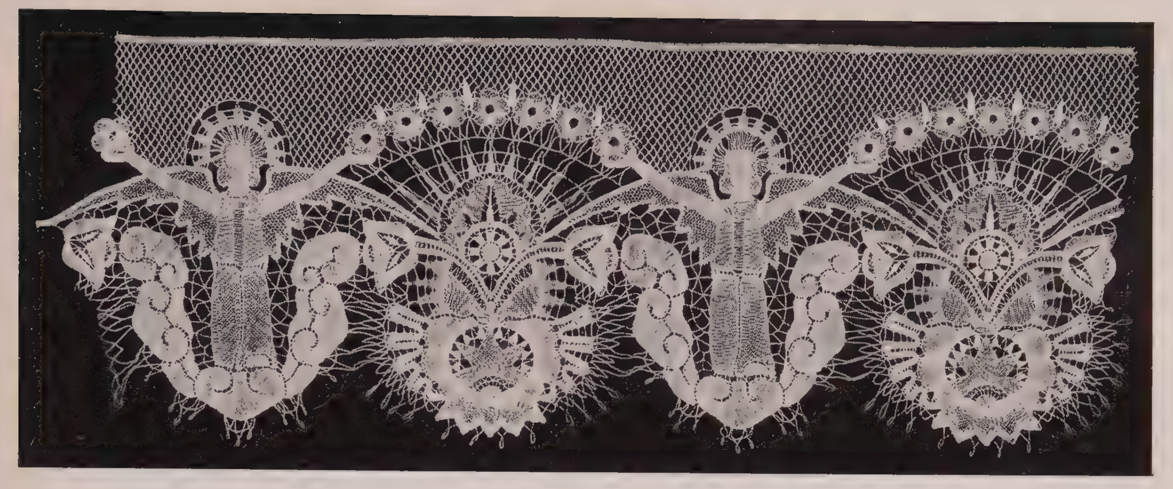
Das kritischste und umfangreichste Werk, das über Dürer das Jubiläumsjahr gebracht, ist Albrecht Dürer, sein Leben und seine künstlerische Entwickelung, von dem bekannten Braunschweiger Museumsdirektor Eduard Flechsig, von dem bisher der erste Band vorliegt. (470 S. u. 30 Tafeln. G. Grote'sche Verlagshandlung, Berlin 1928, geh. 20 M., geb. in Ganzl. 24 M., in Halbfranz 28 M.) Es ist dies ein kampflustiges Buch, das gegen die gesamte Dürerforschung scharfe Töne anschlägt, besonders aber gegen das Buch von Heinrich Wölfflin. Ob dies in dieser Art notwendig ist, scheint mir hier wie in der übrigen wissenschaftlichen Literatur recht fraglich. Man kann eben alles im irdischen Leben von zwei Seiten aus betrachten. Auch wenn man Wölfflin nicht in allem folgen mag, sein Standpunkt ist im wissenschaftlichen Vortrag zum mindesten so beachtenswert und so tief, daß man Respekt, allerhöchsten Respekt haben muß. Flechsig geht im Gegensatz zu Wölfflins kunstästhetischer und stilkritischer Auffassung von einer ausgesprochen antiquarisch-historischen und kulturellen Grundrichtung aus. Er prüft, wie man Urkunden prüft: die Inschriften, die Signaturen, das Material, die überkommenen Nachrichten, Tagebücher, Briefe, die Tradition; er macht vor allem auf Grund dieser Dinge und der Zeitverhältnisse seine Schlüsse. Ohne Zweifel führen sie zu wesentlichen Richtigstellungen wie in der Wanderfrage, der Wohlgemutfrage, dem Exkurs über den Altarbau (dem aber landschaftlich noch manches anzufügen wäre), der Entwicklung der Künstlersignatur, der absolut richtig begründeten Unterscheidung zwischen Künstler und Holzschneider (Dürer hat demnach keinen einzigen Holzschnitt selbst in den Holzstock geschnitten, sondern nur Vorzeichnungen geliefert), den Datierungen, der Identifizierung der Porträts usw. Gewiß, Flechsig ist nicht selten pedantisch (wie in der zu weiten Ausdeutung der Verschiedenheit des Dürerzeichens), kleinlich, weitschweifig, auch ungerecht gegen bisherige sichere Resultate der Forschung, die er häufig nicht kennen will; darin ist es doch ein echtes »Zünftler«-Buch! Aber die Dürer-Forschung wird auf lange hinaus mit diesem gründlichen Werke sich auseinanderzusetzen haben und nicht wenige Ergebnisse werden für die Dauer Wert behalten. Der 2. Band, der im Herbst erscheinen soll, wird den Abschnitt über die Handzeichnungen und als Endresultat einen Überblick über Dürers gesamtes Schaffen bringen. Erst dann wird man über das Werk ein endgültiges Urteil fällen können.

Georg Lill

Mitteilungen der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" E. V.

Unsere Mitgliederversammlung wird dieses Jahr in Berlin von Mittwoch den 3. Oktober bis Freitag den 5. Oktober stattfinden. Genaueres Programm folgt im nächsten Heft. Die Diözesangruppen erhalten in diesen Tagen ein eigenes Rundschreiben. Anträge zu der Mitgliederversammlung sind bis spätestens Mittwoch, den 19. September, bei der Geschäftsstelle Wittelsbacherplatz 2 einzureichen.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2a. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.



ALTARSPITZE
ENTWURF: PROF. ELSE JASKOLLA-MÜNCHEN. AUSFÜHRUNG: TAUBSTUMMENANSTALT DILLINGEN

DIE PARAMENTIK

EINE AUFGABE DER CHRISTLICHEN KUNST UNSERER ZEIT

Von MICHAEL HARTIG

Zu jenen Zweigen der christlichen Kunst, welche im 19. Jahrhundert am meisten vernachlässigt und darum vielfach auf einen recht geringen künstlerischen Stand herabgewürdigt worden sind, gehört die Paramentik. Durch die Säkularisation sind die meisten, sicher die kaufkräftigsten und verständnisvollsten Auftraggeber der Paramentik von der Bildfläche verschwunden und zahllose Paramente um ein Spottgeld auf den Markt geworfen worden. So war die Paramentenfrage für die ersten Jahrzehnte leicht gelöst, und als sie dann wieder in den Vordergrund gerückt wurde, war die Tradition der vergangenen Zeiten verloren. Wenn damals die eben vergangene Kunst absichtlich als unkirchlich hingestellt worden ist, so war dies bei der Paramentik des 17. und 18. Jahrhunderts besonders leicht geworden, da ihr Verständnis in der Zeit der Romantik äußerst erschwert worden war. Gründe hiefür waren äußerlich und innerlich genügend gegeben; es erübrigt sich darum, auf dieselben einzugehen. Die verständliche Sucht, den noch immer starken Aufklärungsbestrebungen gegenüber die kirchliche Art der Paramentik möglichst zu betonen, der Irrtum, ihre ganze Schönheit nach dem Reichtum der Dekoration zu messen, die Möglichkeit, sie ohne Rücksichtnahme auf den Kirchenraum zu kaufen, der allgemeine Mangel an Verständnis für Stoffe und Dekorationstechniken und schließlich das Bestreben, für wenig Geld etwas möglichst Reiches zu bekommen, haben im Laufe der Jahrzehnte die Kunst der Paramentik recht nieder geschraubt, ja vielfach ganz vernichtet. Wohl sind da und dort Versuche zum Besseren zu konstatieren, aber sie blieben vereinzelt, bis mit dem 20. Jahrhundert der Ruf nach Paramentenkunst wieder laut geworden ist und zu diesen und jenen Versuchen, zu diesen und jenen Bestrebungen geführt hat. Heute steht die Paramentenfrage wieder im Vordergrund der christlichen Kunstinteressen, ihre Lösung ist zu einer Zeitforderung geworden und die nachstehenden Zeilen sollen ihr dienen. Es ist nicht die Absicht, zu diesem oder jenem Künstler, zu dieser oder jener Richtung und Form Stellung zu nehmen — ars una, species mille und de gustibus non est disputandum —, nur grundsätzliche Erwägungen sollen hier zur Sprache kommen.

Für die Würdigung der Paramentik kommt in erster Linie der Zweck der einzelnen Paramente in Frage. Kein kirchliches Parament ist aus Schönheitsgründen herausgewachsen und keines darf der Eitelkeit des einzelnen Priesters dienen; ein jedes Stück hat seine lange Geschichte, seine liturgischen Ideen, unterliegt darum auch kirchlich liturgischen Vorschriften und keiner persönlichen, wenn auch noch so künstlerischen Willkür; das

Parament ist ein amtliches Kleidungsstück, das den Priester sowohl, als seine priesterlichen Funktionen charakterisiert und ihn als Geistlichen aus den Reihen der übrigen Menschen heraushebt, auf seine Eigenschaften und Tugenden moralisch hinweist und typisch auf Christus, dessen Abbild und Vertreter der Priester am Altare ist. Die Paramentik haben nicht Menschen erfunden, Gott selbst hat sie zuerst gegeben, wie wir aus den Anweisungen im Buch Exodus, Kapitel 28 lesen können. Das Heilige muß darum in erster Linie aus dem Paramente herausleuchten und muß es über alles Profane erheben; deshalb muß es immer zuerst würdig und dann erst schön sein. Das ist der große Gegensatz, der zwischen einem Paramente und einer stilvollen Menschenkleidung besteht. Das Parament ist für den Priester, aber der Priester ist in seinem Paramente Mittler für die Menschen. Darum soll das Parament auch auf den Menschen wirken und darf kein Rätsel sein, an dem der Mensch herumdeutet und das er schließlich doch nicht lesen, kein Buch, in dem er blättert, und das er nicht verstehen kann. So darf, ja muß das Parament verschieden sein nach den einzelnen Zeiten und bei den einzelnen Völkern, es unterliegt dem geschmacklichen Zeitwandel; aber es ist kein Modekleid, das heute begeistert aufgenommen und morgen wieder als veraltet verworfen wird. Die Vorschriften der Kirche sorgen dafür, daß in Schnitt und Farbe bei aller Verschiedenheit Form und Regel bleiben, daß auch der Unterschied zwischen Kirche und Theater niemals aus dem Auge verloren wird. Wer darum Paramente entwerfen will, der darf sich nicht bloß von künstlerischen Ideen und ästhetischen Linien, stimmungsvollen Farben und überragenden Wirkungen leiten lassen, der muß in erster Linie sich der Aufgabe des Paramentes bewußt sein, sodann die betreffenden kirchlichen Vorschriften kennenlernen suchen und darauf seine Arbeiten einstellen. Das Parament ist immer ein feierliches, nicht immer ein festliches Gewand. In romanischer und gotischer Zeit hat man vielfach die gleichen Paramente für Werktag und Feiertag benützt, aber nicht in der gleichen Art; man hat an den Festtagen die Werktagsparamente mit Kaselkreuzen, Pluvialienkappen, Quasten u. dgl. verziert, um einen Unterschied zu konstruieren und das Parament der Festtagsstimmung anzupassen.

Die romanische und gotische Zeit hat bei einem Meßgewand in erster Linie auf den Stoff geachtet, sie war ja auch durch den damaligen Schnitt der Kasula in etwas dazu gezwungen worden. Die reiche Stickerei sehr vieler Barock- und Rokokoparamente hat den Stoff mehr in den Hintergrund gedrängt, und das ganze Paramentenübel des 19. Jahrhunderts hängt vielfach auch mit der Stoff-Frage zusammen. Die kirchliche Vorschrift ordnet für die Untergewänder Leinwand als Stoff an, für die Obergewänder, also die eigentlichen Paramente, Seide. Der Stoff spielt für die Paramentikkunst eine viel größere Rolle, als man glauben möchte. Das Parament ist ein Kleid, welches den Priester bedeckt, nicht eine Decke, welche den Priester ziert; darum darf die Leinwand für die Unterkleider nicht zu steif und muß die Seide für die Oberkleider flüssig fallender Webstoff sein, die textile Fadenwirkung ist wichtig. Wohl gab es eine Zeit, in welcher auch Leder zum Paramentenstoff gestaltet worden ist, aber diese Zeit ist längst vorüber. Die meisten dieser alten Lederparamente hatten eine seidenähnliche Weichheit, namentlich einen seidenähnlichen Glanz. Heute wirken besonders sehr viele Brokat-, besonders Goldbrokatstoffe mehr als Metall denn als Seide, sie bilden keine Hülle mehr für den Priester, wie schon der Name Kasula verlangt, sondern höchstens ein Gehäuse. Der leichtfallende Stoff wird von selber künstlerische Lichteffekte hervorbringen, er hat dies nicht bloß in der Zeit der romanischen und gotischen großen Form getan, sondern auch in der Zeit des Barock und Rokoko, wo in die Meßgewänder fast immer Steifleinwand, ja sogar dünne Brettchen eingelegt worden sind. Künstlerische Lichteffekte können mit dem Muster des Stoffes gesteigert werden, aber auch wieder ganz verloren gehen. In der Regel wird schon die Reinlichkeitsliebe einen gemusterten Stoff dem glatten Atlas- oder Taftstoff vorziehen, nur beim Samte ist Musterung nicht so sehr gefordert. Das Stoffmuster kann in einer oder mehreren Farben gegeben sein. Hier kommt nicht bloß das künstlerische Empfinden des Webers, der mehr auf sein Geschäft ausgeht, sondern vielmehr des Paramentenbestellers zur Geltung; im allgemeinen ist ein farbiges Muster dem einfarbigen vorzuziehen, weil damit die flüssige Art des Paramentes gut verstärkt werden kann. Die Barock- und Rokokokunst hat gezeigt, wie selbst recht bunte Farben sich durchaus mit der feierlichen Ruhe des Paramentes vereinbaren lassen.

Welche Muster kommen in Frage? Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hat man mit großer Vorliebe religiöse Muster für den Stoff gewählt, um ihm damit schon selbst eine



GUTER-HIRTE-KASEL. SEIDENSTICKEREI
AUF WEISSEM SEIDENDAMAST



MARIENKASEL. SEIDENSTICKEREI
AUF WEISSER GEWÄSSERTER SEIDE



LAMMKASEL. SEIDENSTICKEREI
AUF WEISSEM DAMAST



SEGENSKASEL. SEIDENSTICKEREI
AUF ROTEM DAMAST

ENTWURF: CILLI BUSCHER-MÜNCHEN. AUSFÜHRUNG: GEBR. MERKLE-MÜNCHEN

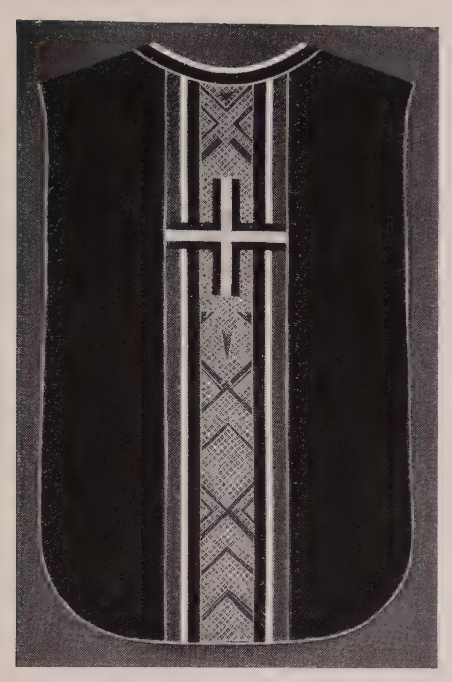
gewisse religiöse Weihe zu geben; aber wir wissen alle, wie gerade dadurch die Paramentenkunst verarmte. Die Kirche schreibt keine religiösen Muster vor, sie verbietet nur sinnliche oder gar obszöne Darstellungen. Es können in den Paramentenstoffen ornamentale und figürliche Dekorationsmuster eingewoben sein. Im Mittelalter wurden besonders gerne aus dem Morgenlande importierte Stoffe für die Paramente verwendet, weil sie kostbar waren und darum würdig für den Dienst Gottes, und diese orientalischen Stoffe sind mit Arabesken, Pflanzen, Schriften, Tier- und Menschenfiguren geschmückt. Während des ganzen Mittelalters, ja bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts findet man nur wenig Stoffe mit religiösem Muster: Symbolen, Emblemen, Engel- und Heiligenfiguren. Es wurden für die Paramente fast nie eigene Stoffe gefertigt, sondern die Stoffe genommen, welche für profane Kleider und Dekorationen zunächst gedacht waren. Man hat gewußt, daß profane Bilder von selber geheiligt wurden, wenn sie im Dienste des Heiligtumes standen. Hier ist auch heute noch dem künstlerischen Empfinden das Tor weit geöffnet; der Künstler darf nur nie den Zweck des Paramentes aus dem Auge verlieren, seine Muster dürfen die Menschen in der Kirche nicht ablenken, zerstreuen oder unterhalten, sondern müssen sie sammeln und erbauen.

Wir haben sehr viele und sehr schöne Stoffe aus der Vergangenheit und vielfach werden heute noch alte Stoffe nachgewebt, in der Erkenntnis, daß sie meist viel schöner sind als die neuen. Gewiß, es liegt hierin leider oft eine große Wahrheit. Aber wenn wir alte Stoffe kopieren, um in unserer Zeit würdige zu besitzen, so stellen wir damit unserer Zeit ein großes Armutszeugnis aus, ganz abgesehen davon, daß unsere heutigen Menschen anders eingestellt sind als jene, für welche diese Stoffe zunächst gefertigt wurden, und daß sie darum die Stoffe vielfach nicht mehr ganz verstehen. Neue zeitgemäße Muster sind den alten aus verschiedenen Gründen vorzuziehen, auch technisch, weil die heutige Fadenbehandlung eine andere geworden ist, wie ein Blick auf die Wirkung imitierter Goldbrokate am besten erkennen läßt.

Für den Stoff ist auch die Farbe von Wichtigkeit. Ursprünglich gab es wohl nur eine weiße Paramentenfarbe, wie sie noch in den Unterkleidern erhalten ist. Die orientalischen farbigen Stoffe haben erst hier Wandel geschaffen. Es hat Jahrhunderte gebraucht, bis der heutige Farbenkanon endgültig wurde, welcher zunächst nur weiß, rot, grün, lila und schwarz kennt, dazu für bedeutendere Kirchen rosa für die beiden Freudensonntage. Ist auch heute der Kanon allgemein bindend, so schließt er doch in den einzelnen Nuancen der Töne noch immer sehr weite Möglichkeiten in sich, nur bei rot soll das Blut oder das Feuer ersehen werden und bei lila die Stimmung der ernsten Buße und Selbstverleugnung. Es ist schon eingangs betont worden, daß die Paramente auch in die Kirchen passen sollen, für welche sie bestimmt sind, und dieser Grundsatz gilt besonders in bezug auf die Farbe. Dunkle Kirchen werden andere Farben fordern wie helle, wenn nicht rot und grün und blau und schwarz ganz ineinander übergehen sollen. Für viele Kirchen werden grelle Anilintöne eine große Gefahr für die feierliche Stimmung des Gottesdienstes bedeuten.

Eine Zeitlang galten Paramente, welche durch Stoff und Besatz für zwei Farben zugleich verwendet werden konnten: für rot und weiß, für grün und blau, als unliturgisch; heute ist nicht bloß ihr Weitergebrauch, sondern auch ihre Neuherstellung wieder gestattet, ohne daß beide Farben in gleicher Stärke zur Geltung gebracht werden müssen. Dieser Farbenwechsel erfordert aber das entsprechende Farbenempfinden, soll eine Dissonanz vermieden werden, wie sie so gerne durch die Farbennuancen auch bei einheitlichen Paramenten zutage tritt. In das Kapitel der Farbe gehört auch die Frage des Unterfutters, nicht bloß bei der gotischen, sondern auch bei der romanischen Kaselform. Für das Unterfutter ist kein Stoff vorgeschrieben, es braucht also durchaus nicht aus Seide sein. Die Farbe des Unterfutters kann die Wirkung eines Paramentes ebenso erhöhen, wie beeinträchtigen.

Spielt der Stoff in seinem Wesen, seiner Musterung und seiner Farbe eine große Rolle in der Kunstfrage der Paramentik, so wird diese Rolle durch die Dekoration noch bedeutend verstärkt. Es gab eine Zeit, welche die Dekoration als wesentlichen Bestand des Paramentes erklärt hat; heute ist sie wieder glücklich überwunden, nachdem die Geschichte der Paramentik klar und deutlich gezeigt hat, daß Jahrhunderte ohne merkliche Dekoration ausgekommen sind. Die Dekoration besteht aus Borten, Fransen und Stickereien. Wir haben Paramente aus der romanischen Zeit, welche jede Dekoration abgelehnt haben. Seit dem 12. Jahrhundert kam die kreuzförmige Bortendekoration in Übung, welche später



SCHWARZE SAMTKASEL
MIT GESTICKTEM STAB UND BORTEN
ENTWURF: GERTRUD GRASCHBERGER-MÜNCHEN. AUSFÜHRUNG: GEBRÜDER MERKLE-MÜNCHEN



TRAUERKASEL IN SEIDENSTICKEREI
ENTWURF: HANS ZEPTER-KÖLN
AUSFÜHRUNG: GLASS UND EGELING-MÜNSTER



TRAUERKASEL MIT GEWEBTEM STAB
ENTWURF: JOH. THORN-PRIKKER-KÖLN
AUSFÜHRUNG: GLASS UND EGELING-MÜNSTER



WEISSE KASEL MIT GEWEBTEM STAB
ENTWURF: JOH. THORN-PRIKKER-KÖLN
AUSFÜHRUNG: GLASS UND EGELING-MÜNSTER

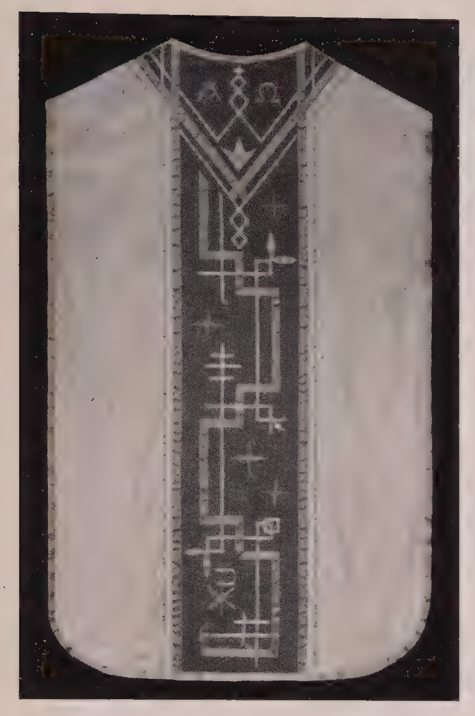


SCHWARZES ANTEPENDIUM IN BATIK
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: KURRECK-HAGEN, LERCHENAU B. MÜNCHEN

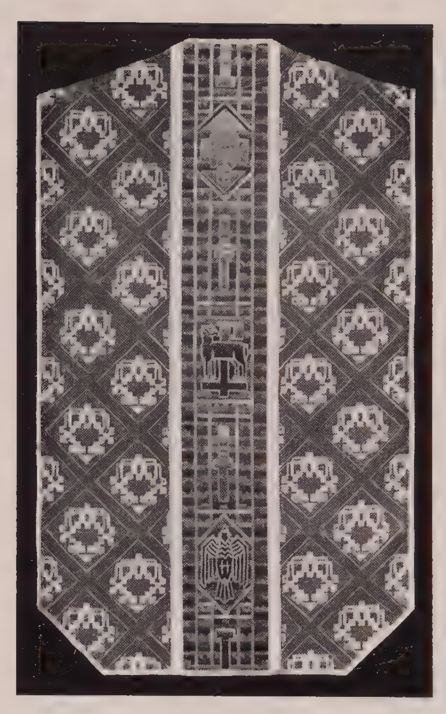
durch reich bestickte und gewirkte Stäbe und Kreuze abgelöst worden ist. Im 16. Jahrhundert wechselt die Kreuz- und Säulenform des Schmuckes, und im 17. und 18. Jahrhundert war fast ausschließlich die römische Kaselform allüberall üblich: aus Borten oder Einsätzen sind rückwärts ein breiter Stab und Kapuze gebildet und vorne erscheinen Längs- und Querbalken des Kreuzes. Das 19. Jahrhundert hat zuerst der Kreuzesdekoration ausschließlich das Wort geredet, dasselbe vorne und rückwärts angebracht nach der Erklärung des Thomas von Kempis, daß der Priester an seinem Paramente zwei Kreuze andeuten soll, das eine, welches Christus uns vorangetragen, und das andere, welches wir ihm nachtragen sollen. Im 20. Jahrhundert wiegt wieder mehr die romanische Kaseldekoration vor. Meßkleider ohne jede Dekoration, selbst der römischen Form, sind nicht verboten, widersprechen aber dem Zwecke des Paramentes, und man kann auf sie die geltende Bestimmung anwenden: daß Meßkleider in ihrer Form und Zier nicht eine neue oder fremde Art bringen dürfen.

Als erstes Dekorationsstück kommt zweifelsohne die Borte in Betracht. Sie erscheint schon in der romanischen Zeit und hat dann bis heute das Feld behauptet. Seit der Renaissance ist ihre Bedeutung gestiegen; während sie ursprünglich nur gewirkt gewesen ist, wurde sie jetzt auch mit viel Fleiß und großen Kosten gestickt. Von den Glanztagen des Barock und Rokoko her ist man gewöhnt, die Borte aus Gold zu sehen; sie war aber auch damals und früher schon aus Seide und selbst aus Wolle gefertigt. Wenn das ganze Parament aus Seide sein soll, so bezieht man mit Fug und Recht diese Vorschrift auch auf die Borte. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hat die Borte sehr metallig erscheinen lassen, wie damals auch die Tabernakel und Antipendien gerne aus vergoldetem und versilbertem Metall gearbeitet waren, und dieser Effekt wurde durch die vergoldete Kupferborte meist mehr erreicht als durch die vergoldete Silberborte. Um dieses Effektes willen wurde damals die Borte auch meist stark verbreitert und sie hat hiebei Wesen und Schönheit stark eingebüßt, und seitdem ist man immer wieder diesem Fehler verfallen. Wenn schon beim Stoff die textile Wirkung klarer zur Geltung kommen muß, so ist dies bei der Borte noch vielmehr der Fall. Eine schöne, künstlerisch geformte, wenn auch einfache und billige Borte ist die Voraussetzung einer künstlerischen Paramentendekoration und letztere erheischt auch ein rechtes Empfinden für die Breite der Borte. Die Borte darf nicht an Wegschienen erinnern, muß sich dem Stoffe anpassen und soll niemals das feine Ausklingen eines Paramentes durch allzu starkes Sichvordrängen oder schroffes Abschneiden unterbinden. Der Paramentenkünstler darf nie vergessen, daß die Borte nicht die Hauptsache, sondern die Nebensache eines Paramentes ist. Wir haben aus den vergangenen Jahrhunderten an Paramenten in Museen prachtvolle Vorbilder für Borten erhalten, aber wir dürfen uns mit deren Kopierung ebensowenig begnügen, wie mit der Kopierung der Stoffe. Alte Borten passen oft wunderbar auf alte Stoffe, aber auf neue Stoffe sind und bleiben sie Fremdkörper.

Die erste Aufgabe der Borte ist, das Meßkleid zu umsäumen, die zweite, dem Paramente eine entsprechende Zeichnung zu geben und die Nähte zu verdecken, und die dritte, das Parament zu bereichern und zu dekorieren. Wir haben aus alter Zeit recht geschmack-



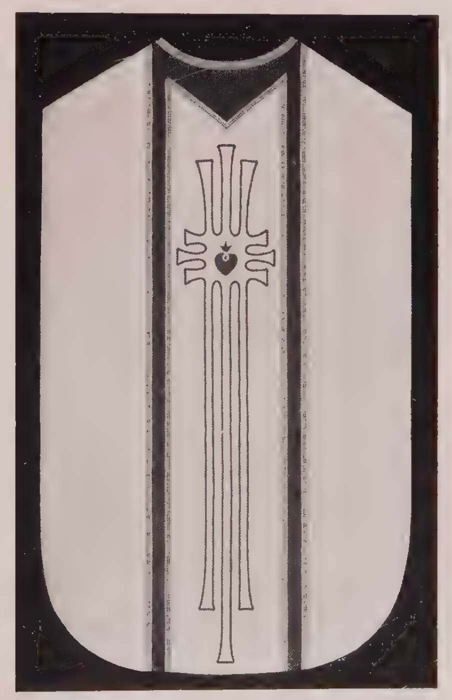
NEUZEITLICHE KASEL IN WEICHER IMBRASEIDE. ENTWURF: LUDWIG WEISSHAUPT-MÜNCHEN
AUSFÜHRUNG: LIGA-MÜNCHEN



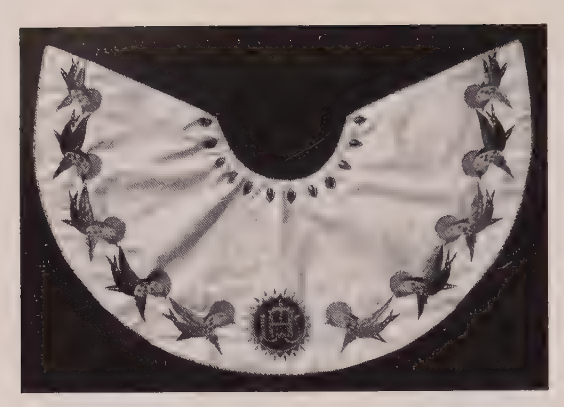
RÖMISCHE KASEL. WEISSER GOLDBROKAT MIT GESTICKTEN SYMBOLEN
ENTWURF: ALBERT OSTERMEIER-AULENDORF. AUSFÜHRUNG: JUL. OSTERMEIER-AULENDORF



GRÜNE KASEL MIT GOLDBORTEN
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: JOHANNA DORN, HELLERAU B. DRESDEN



WEISSE KASEL MIT STICKEREI
ENTWURF: JOS. KUNSTMANN-DILLINGEN. AUSFÜHRUNG: LIGA-MÜNCHEN



ZIBORIUMMÄNTELCHEN MIT FARBIGER STIKKEREI. ENTWURF: CILLI BUSCHER-MÜNCHEN AUSFÜHRUNG: GEBR. MERKLE-MÜNCHEN

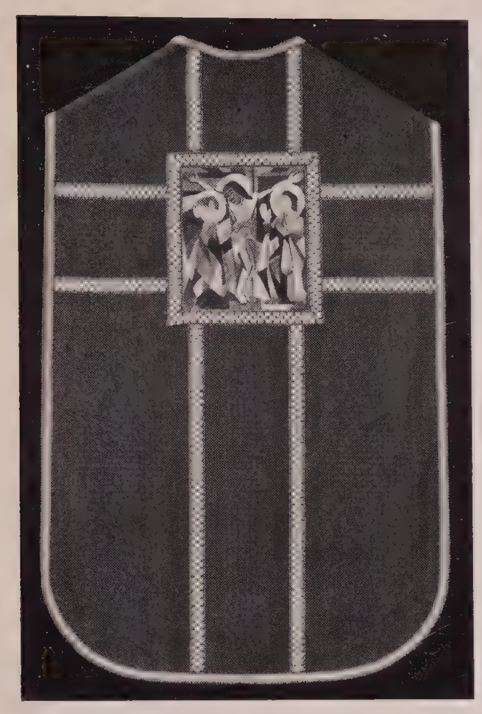
volle Stücke, auf denen die ganze Dekoration nur durch Borten in verschiedenen Breiten gegeben ist, sowohl auf Seiden- wie auf Samtstoffen. Es ist schade, daß die neuere Zeit durch die billigere Maschinenstickerei die alte Stoffdekoration in den Hintergrund gedrängt hat. Das Empfinden der Fernwirkung eines Paramentes ist eben vielfach abhanden gekommen; man hat meist übersehen, daß die meisten Kirchenbesucher recht viele Meter vom Priester am Altare entfernt sind und daß die Dekoration des Paramentes auch auf sie einwirken soll.

Als Ersatz der Borte ist seit der Renaissance die Spitze in Übung gekommen. Sie hat nicht bloß die uralte, kraftvolle, aus Stoffstücken gebildete Paruradekoration an Humerale und Albe ganz verdrängt, sie hat auch den Weg auf das Meßkleid gefunden und dort sogar öfters die Musterung des Stoffes ersetzt, mitunter mit hohem künstlerischen Reiz, aber doch meist zum Schaden der Paramentik, weil sie eben eine gewisse Effekthascherei nicht verbergen kann und leicht Kirche und Theater, liturgische Gewandung und Frauenkleidung verwechseln läßt. Die Spitze hat ihre eigene Geschichte und ist eine Kunstwelt für sich, welcher wir nicht weiter hier nachgehen können.

Einen zweiten Bortenersatz bildet die Franse, welche wie die Borte und die Spitze in allen möglichen Techniken und Formen zu allen Zeiten auf den Paramenten verwendet wurde, zunächst um dieselben abzugrenzen, aber auch als Unterlage von Borten und Stoffeinsätzen, um eine größere plastische Wirkung zu erzielen. Mit den Fransen sind die Quasten verwandt, welche schon in der Gotik mitunter mit den Fransen verbunden wurden, und welche namentlich im 17. und 18. Jahrhundert ihre Glanzzeit als Dekorationsstücke von Levitenröcken, Pluvialien, Fahnen u. dgl. erlebt haben. Speziell in der römischen Paramentik spielen sie bis heute eine große Rolle.

Schon sehr früh finden wir als Paramentendekoration neben der Borte den Stoffeinsatz verwendet, speziell dort, wo man mit schmalen Borten nicht mehr auszukommen glaubte, z. B. bei Kaselkreuzen, Stäben, Kapuzen usw. Die bekannten Kölnerborten des Mittelalters und die gewebten Kaselkreuze, welche besonders häufig am Rhein gefertigt wurden, sind Erben und Nachfolger dieses Stoffeinsatzes, welche denselben gleich mit der Borte haben verbinden wollen. Sie zeigen in verschiedenen Farben geometrische und Pflanzenornamente, Tier- und Menschenfiguren. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind sie mit Rücksicht auf den Kostenpunkt und auf ihren großen Effekt gerne aus Stramin gestickt worden und haben dann riesig große Blumen aufgezeigt.

Damit sind wir bereits zur Paramentdekoration durch Stickerei gekommen. Von ihr wurde zu allen Zeiten ausgiebig Gebrauch gemacht und die liturgischen Gesetze haben ihr recht wenig Schranken auferlegt. Wir finden Stickereien nicht bloß auf den Stäben und Kreuzen, sondern auch auf dem Stoffe, und manche Paramente wurden über und über mit Stickereien bedeckt. Alle möglichen, ja wir können ohne Übertreibung sagen, selbst alle unmöglichen Techniken kamen dabei zur Anwendung. Ein Paramentenkünstler muß sich zunächst mit der Technik der von ihm erdachten Stickerei vertraut machen. Es lassen sich nicht alle Vorlagen in allen möglichen Techniken ausführen, wenn sie nicht ihre gewollte Wirkung ganz oder wenigstens teilweise einbüßen wollen. Es ist künstlerisch ein Unding, Gemälde von großen Meistern, und wäre dies selbst ein Raffael, ohne weiteres auf ein Meßkleid zu übertragen. Wir brauchen zum Beweise nur dieses Meisters Entwürfe für die berühmten vatikanischen Wandteppiche mit seinen Tafelbildern vergleichen. Mit dem Pinsel und mit der Farbe sind die Wirkungen anders zu geben als mit der Nadel und der Seide. Wenn Kopien immer an Wert verlieren, schon weil sie an Vorbilder erinnern, so ist dies besonders bei gestickten Kopien von Gemälden der Fall, bei denen die Erinnerung nur mehr eine schwache sein kann. Der Künstler hat seine Vorlage anders zu gestalten, wenn Wirkkunst, Applikation oder Anlegarbeit, Nadelmalerei in Flach-, Zopf-, Kettenstich usw. oder Strick- und Sprengarbeit, Maschinen-



PASSIONSKASEL, VIOLETT
ENTWURF: WILH. RUPPRECHT-GRÖBEN-ZELL. AUSFÜHRUNG: GEBR. MERKLE-MÜNCHEN



AUSSCHNITT DER SEIDENSTICKEREI
AUS NEBENSTEHENDER KASEL



ZUR KASEL
VON JOHANNA DORN GEHÖRIG
(VGL. S. 359)



ZUR RÖMISCHEN KASEL
VON OSTERMEIER GEHÖRIG
(VGL. S. 359)



SCHWARZE PASSIONSKASEL MIT VIOLETTEN STÄBEN. BATIK
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: M. A. KURRECK-HAAGEN IN MÜNCHEN



ROTE FESTKASEL MIT SILBER- UND KURBELSTICKEREI
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: JUL. U. M. OSTERMEIER-AULENDORF



KASEL, WEISS MIT FARBIGEN LINIEN U. ROTEM GESTICKTEM STAB
ENTWURF: PROF. ELSE JASKOLLA-MÜNCHEN
AUSFÜHRUNG: TAUBSTUMMENANSTALT DILLINGEN A. D.



KASEL, GRÜN MIT GESTICKTEN STÄBEN
ENTWURF: CAND. THEOL. JOSEF KUNSTMANN
AUSFÜHRUNG: TAUBSTUMMENANSTALT DILLINGEN A. D.

stickerei u. dgl. in Frage kommt. Die Spätgotik hat sehr viel Gewicht auf die künstlerische Wirkung der Paramentendekoration gelegt und ist im Erfinden von immer wieder neuen Techniken geradezu unerschöpflich gewesen; aber sie kannte auch immer die Technik und hat sie bis in das letzte ausgenützt. Metallblättchen, selbst ganze Metallstücke, Perlen und Steine wurden aufgesetzt oder direkt als Stickmaterial verwendet, regelrechte Holzplastiken übersponnen, wie wir in Mainz und besonders in der Marienkirche in Krakau sehen können. Die Barock- und Rokokozeit hat als Unterlagen für Sprengarbeiten Pappe und Leder mit Vorliebe verwendet. Das Mittelalter hat auf einem und demselben Parament regelmäßig die gleiche Technik zur Geltung gebracht; die nachmittelalterliche Zeit hat nicht selten ihre ganze Technikkenntnis schon auf einem Stück gezeigt, einzelne Arbeiten gleichsam als eine Grammatik der Sticktechnik ausgelegt.

Das Studium der alten Stücke kann unserer Zeit nicht genug empfohlen werden; aber es wäre auch hier verfehlt, wollte man in der Nachahmung des Alten sich erschöpfen. Wie Stoff und Borte unserer Zeit angepaßt sein sollen, so ist dies auch mit der Stickerei der Fall. Unsere Zeit hat manch neue Technik, manch neue Idee und Ideenkreise, manch neue schöne Linie, so daß auf Grund des Studiums des Alten wahrlich etwas wirklich Gediegenes erwartet werden kann. Nur darf die notwendige Einstellung auf den Zweck und auf die Wirkung des Paramentes in der Kirche, besonders in der Fernwirkung auch bei der Stickerei nie aus dem Auge gelassen werden.

Es ist etwas anderes, Paramente zu entwerfen, und Paramente zu fertigen. Daß Künstler und Verfertiger früher ein und dieselbe Person gewesen sind, war auch damals schon eine große Ausnahme. Es nützt der schönste Entwurf nichts, wenn er nicht entsprechend ausgearbeitet wird, wie selbst die besten Paramentenarbeiter mit einer Vorlage nichts anfangen können, wenn dieselbe nicht mit den gegebenen Techniken rechnet. Seit dem Mittelalter haben sich Paramentengeschäfte immer mehr zu einer Notwendigkeit herausgewachsen, und heute werden die allermeisten bei denselben ihren Bedarf decken müssen. Gewiß, die Paramentengeschäfte sind mit daran schuld, daß die Paramentenkunst im 19. Jahrhundert so stark zurückgegangen ist. Freilich die alleinige Schuld tragen sie nicht; sie mußten sich auf die Wünsche und Geldmittel ihrer Auftraggeber einstellen, und jahrzehntelang haben die meisten Künstler es unter ihrer Würde gehalten, der Paramentik ihre Kunst zu leihen. Es wäre nicht bloß ein großes wirtschaftliches Unrecht, wenn man heute Paramentengeschäfte bekämpfen wollte, man würde damit auch der Paramentik selber einen großen Schaden zufügen. Sie sind notwendig, aber sie müssen Künstler für ihre Vorlagen herbeiziehen, welche wirklich ein Verständnis für Paramentik haben, und Arbeitskräfte sich suchen, welche ihre Technik beherrschen. Die Paramentengeschäfte sind auch wirtschaftlich meist beweglicher als die Klöster, weil sie sich leichter Aufträge suchen können, während Klöster vielfach darauf warten müssen; nur dürfen die Besteller nicht selber die Paramentenkunst durch zu niedrigen Preis oder durch zu kurze Lieferungszeit unmöglich machen. Bei fertiger Ware oder wenigstens schon fertiger Zeichnung ist es leicht, eine gute Auswahl treffen zu können, aber bei Neuaufträgen werden dem Künstler und dem Paramentengeschäfte mitunter so viele Direktiven gegeben, daß der Künstler zum Zeichner heruntergedrückt wird und die Technik unsolid werden muß, wenn sie alle Wünsche berücksichtigen soll. Vertrauen auf die Künstler und auf das Geschäft ist hier besonders am Platze.

Sehr viele Klöster haben seit Jahrzehnten um die Paramentik sich angenommen und betreiben Paramentik zum Lebensunterhalt. Sie sind eine notwendige Konkurrenz für die Paramentengeschäfte, haben meist eine alte Tradition, und weil sie ihre Werke auch zu Gottes Ehre und nicht bloß um des Erwerbes willen fertigen, ist es verständlich, daß dieselben gediegen ausfallen. Aber nicht selten arbeiten weltabgeschiedene Nonnen zu ängstlich, und manche vermögen nur schwer aus den süßlichen Traditionen sich herauszuarbeiten. Die moderne Kunst ist ihnen vielfach nur in ihren Auswüchsen oder besser gesagt Verirrungen bekannt, wenn freilich auch manches zunächst Fremde mitunter von ihnen als eine Verirrung angesehen wird. Heute genügt die alte Haustechnik nicht mehr. Wie in allen Zweigen, so müssen auch in der Paramentik die besseren Kräfte eine Schule durchmachen und sich an den alten Vorbildern immer weiterbilden. Auch Klosterfrauen müssen zu niedrigen Preisen eine Grenze ziehen, wenn sie noch etwas Gutes und etwas Schönes leisten wollen. Was bei einigem Entgegenkommen Klöster leisten können, wenn sie sich mit guten Künstlern in Verbindung setzen und nicht in der Tradition das alleinige

Heil suchen, das zeigen die Anstalten in Dillingen, Hohenwart, Zell, Michelfeld, welche alle mit den Dillinger Wagnerschen Anstalten verbunden sind. Auch in Trier arbeiten klösterliche Anstalten vorbildlich, und ebenso rühren sich neue Kräfte am Rhein, in Westfalen und in Sachsen.

Die Paramentenkunst steht heute am Scheidewege: das Mißfallen an den Werken der letzten Zeit ist ziemlich allgemein, das Verlangen nach einer Besserung groß, das Verständnis breit, und die Möglichkeiten hierzu sind reichlich gegeben. Es wird auch hier noch mancher Irrweg sich eröffnen. Trotzdem dürfen wir nicht verzagen. Auch die idealen Vorbilder der großen Vergangenheit sind nicht ohne weiteres geworden, sondern mußten erst allmählich und mühsam errungen werden.



FESTKASEL, GOLDBROKAT MIT GOLDSTICKEREI AUF ROSA SEIDE
ENTWURF: AUGUSTIN PACHER †-MÜNCHEN
AUSFÜHRUNG: TAUBSTUMMENANSTALT DILLINGEN A. D.

KÖLNER PARAMENTENAUSSTELLUNG

Von BERTHOLD PAESCHKE

Das Institut für religiöse Kunst der Stadt Köln hat im Sommer 1927 in Verbindung mit den Kölner Werkschulen und einer Reihe rheinischer Künstler in den Räumen des Diözesan-Museums eine Ausstellung kirchlicher Gewänder und Gebrauchsgegenstände (Fahnen) veranstaltet. Die Ausstellung ist insofern schon ein Ereignis, als sie einmal die seltene Gelegenheit bietet, die Umsetzungen zu beobachten, die sich in künstlerischen Dingen auch in den stillen Gründen der Paramentenvereine, hier schneller, dort langsamer, aber sicher vollziehen. Wir sind in eine neue Lebenshaltung hinübergeglitten, in eine neue Schicksalslage. Man merkt die Stellungnahme

dazu. Und nun ist die Ausstellung eine Tat, indem das Institut hier klärende Arbeit verrichtet und sich damit das höchste Verdienst eines Erziehers erwirbt, dessen letzte Aufgabe es ist, seinen Zögling in sein Schicksal zu führen, wenn es nicht anders sein mag, ihn mit aller Härte hineinzustoßen. Denn unser Schicksal ist die Offenbarung Gottes an uns. Und es ist die Weisheit des Johannes-Evangeliums, daß dem Menschen, der dem Logos, das ist der Offenbarung Gottes, sich frei innerlich anschließt, die Wiedergeburt verbürgt ist. Unsere höchste Aufgabe ist also die, unser Schicksal in Christus zu betten, aber »unser« Schicksal, nicht irgendein Pseudoschicksal. Wie diese Wahrhaftigkeit erste Vorbedingung allen geistigen Lebens ist, so auch in der Kunst. Wir werden ewig das Kainszeichen des Klischees an der Stirn tragen, wenn wir uns weiterhin hinter der Schicksalsmaske anderer Zeiten verstecken, die selber groß genug waren, sich zu ihrem Schicksal zu bekennen, d. h. naiv waren. So hat sich naiv und getrost der gotische Mensch neben den romanischen und der barocke wiederum neben den gotischen gestellt, nur daß der Grund, auf den sie traten, die Sonne, um die sie kreisten, unverrückbar sicher stand. So müssen auch wir unsere Beziehung auf Christus schaffen. Und das muß man von der Ausstellungsleitung sagen, daß sie mit feinem Taktgefühl von diesem ewigen Grunde her neuem künstlerischen Ausdruckswillen tragend, helfend zur Seite steht.

Der größte Erfolg der Ausstellung sind ohne Zweifel die herrlichen Stoffe, die das Institut nach Entwürfen verschiedener Künstler in Krefeld bei Gebr. Stork hat weben lassen, und die durch Paramentenanstalten usw. bezogen werden können. Es fällt schwer, einem der Stoffe den Preis des künstlerisch wertvollsten zuzuerkennen. Es ist geradezu ein erzieblicher Meistergriff des Instituts, solches Material zur Verfügung gestellt zu haben; denn aus seiner Güte heraus zwingt es ohne weiteres zu qualitätsmäßiger Behandlung, zu echter künstlerischer Gesinnung, zu Wahrhaftigkeit. Jeder Fehltritt ist mit grausamer Deutlichkeit an den Pranger gestellt und unerträglich gemacht. Da ist ein Stoff von Thorn-Prikker, einfach in der Musterung, aber von größter architektonischer Spannung. In weiß-gelber Einfärbung ist er von Elise Brösch zu einem Pluviale verarbeitet worden, das in Stoff und Schmuck denselben Strukturwillen in schönster Einheitlichkeit vollendet. Es ist in der Ausstellung manch gut gestickter Schmuck zu sehen, aber es ermangelt nur zu häufig das Geschick, den Schmuck mit dem Stoff zu einer organischen Einheit zu verschmelzen. Am Punkt der architektonischen Einspielung des Schmuckes auf den Stoff liegen auch in dieser Ausstellung die meisten Versager. Aber gerade das ist an diesem Chormantel, manchmal mit sehr einfachen Mitteln, die aber gerade darum nicht als gering anzuschlagen sind, meisterhaft gelöst. So erhält der Grund der Kappa der mächtigen Mantelfläche gegenüber sehr einfach das genügende Gewicht dadurch, daß er aus einem Bändchengeflecht hergestellt ist, das ihn wie gemauert erscheinen läßt, auf den dann das Lamm in Peter Heckerschem Stoff mit ein wenig Konturbetonung einfach appliziert ist. Daß aber dieses Lamm nun so köstlich ist, verdankt es nur dem Umstand, daß es eigentlich von Peter Hecker stammt, in dessen Kunst die ganze bunte Welt lebendig ist, auch jedes Tier und Gräslein. Das Pluviale geht zudem in großer farbiger Schönheit auf.

In Schwarz ist derselbe Stoff zu einer Kasel verarbeitet, deren Bortenbesatz von Fräulein Traut entworfen und durch die Gobelinwirkerei Krefeld ausgeführt worden ist. Die Kasel ist billig, einfach, aber stark und wirkungsvoll in ihrem farbigen Ernst. Viel Geschmack steht dahinter. Das ist Kölner Werkschulenarbeit. Eine solche Kasel läßt die Tätigkeit und die Bedeutung der Kölner Werkschulen in schönstem Licht erstrahlen. Es ist eine ganze Reihe von Arbeiten aus dem Kreis der Kölner Werkschüler ausgestellt, und alle halten ein höchst beachtliches Niveau. Gute Hoffnung für die Zukunft möchte einen überkommen, wenn man diesen breiten Ansatz zu bester Traditionsbildung beobachtet.

Der köstliche Heckersche Stoff ist noch mehrfach ein Schmuck der Ausstellung, zum Beispiel weiß mit einem Kaselstab von Frl. Böse, Kölner Werkschulen, qualitätvolle Seidenstickerei auf Stramin. Verbindung zwischen Stoff und Stickerei durch weißen Paspoil etwas schüchtern, wie denn die Stickerei auch zu zart ist. Dasselbe gilt von der sehr feinen Stickerei Frl. Freunds zu einer Kasel aus elfenbeinfarbigem Samt, die in ihrem aquarellartigen Charakter wie fließend treibt, und dabei sollte die Stickerei im Raume der Kasel stehen, wie diese selbst im Kirchenraum steht. Daß man aber dabei ist, das zu sehen, worauf es ankommt, beweist eine Stola derselben Dame, die zu einer

grünen Kapelle gehört, die aus dem Heckerschen Stoff für den Dom in Arbeit gegeben worden ist. Diese Stola ist vielleicht das gelungenste Stück der ganzen Ausstellung. Eine Kasel in Weiß, die nach Heckerschem Entwurf in einer Art Streublumenmanier von den Schwestern vom armen Kinde Jesu in Simpelveld ausgeführt worden ist, will trotz ihrer glänzenden Stickarbeit in ihrer merkwürdig stark architektonischen Haltlosigkeit nicht befriedigen. Von welch monumentaler Kraft ist dagegen eine Kasel in Rot, die Frl. Kuhlmann aus dem Heckerschen Stoff geschaffen hat. Noch primitiver ist eine andere Kasel in Rot, die Frl. Renad mit Stickerei geziert hat, indem die Stickerei nur durch ihre Anordnung einen architektonischen Halt bekommt, dabei aber unmittelbar in der Stofffläche lebt, durch Verzicht auf alle Kleinarbeit, nur in Farbflecken und Kontur die große Form herausarbeitet. Strukturlinien, die durch die Szenen gehen, halten alles zusammen. So hat sich der Heckersche Stoff als der fruchtbarste erwiesen. Es ist soviel Güte, Kindlichkeit und Größe darin und darum Fruchtboden für vielerlei Talent.



PASSIONSKASEL: DUNKELVIOLETT, FARBIGE SEIDENSTICKEREI UND APPLIKATIONSARBEIT
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: CILLI BUSCHER-MÜNCHEN

Ein prächtiger Stoff ist auch derjenige von Campendonk, den Frl. Freund, Kölner Werkschulen, zu einer weißen Kasel verarbeitet hat. Die Lösung ist in derselben Weise gefunden, wie bei der weißen Kasel Hecker-Böse.

Eine durchaus gelungene Arbeit ist auch eine Kapelle in Weiß, Stoff und Entwurf von Dürnholz, ausgeführt von dem Paramentenverein von St. Bruno. Daß so etwas möglich ist, muß einen mit großer Zuversicht und Freude erfüllen. Das Ornament ist kraftvoll in Form und Farbe auf Rot und Blau mit ein wenig Gold gestimmt. Namentlich an der Dalmatik wirkt die Bortenverzierung etwas knallig. Doch gilt das nur für die Nähe; im weiten Chor der Bruno-Kirche mit seiner Metall- und Holztönung steht der starkfarbige Klang großartig, wie man denn überhaupt im Bekenntnis zu den klaren starken liturgischen Farben nicht schwach werden sollte. Elfenbeinfarbige Paramente statt weißer, fast braune statt violetter wirken letzten Endes immer matt, und es ist zum Verwundern, daß zwei Kaseln aus Maria-Laach in dieser Brechung der vollen Töne vorangehen. Der Chormantel der Kapelle von Dürnholz ist mit figürlicher Stickerei geschmückt in einer vielleicht etwas derb volkstümlichen Art, die aber dafür den Reiz großer Frische und Unmittelbarkeit besitzt und wiederum im Chor mit großer monumentaler Kraft spricht. Eigenartig ist auch die Albe behandelt, die zu dieser Kapelle gehört. Sie hat einen hohen Saum in weitmaschiger Filetarbeit, die mit einem nur auf farbige Wirkung



WANDBEHANG MIT HL. FRANZISKUS. BATIK
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: M. A. KURRECK-HAAGEN IN MÜNCHEN

in Blau-Rot-Gold gestellten Ornament locker gefüllt ist. Hohe volkstümliche Feierstimmung steht über dem prächtigen Gesamtwerk.

Sehr schön ist auch ein Stoff von Zepter, der leider in keinem Fall zu einer ganz glücklichen Lösung benutzt worden ist. Die grüne Kasel nach einem Zepterschen Entwurf vom Paramentenverein von St. Bruno gearbeitet ist zu stechend grün gefärbt. Der Stab dagegen ist ein sehr gelungenes Goldfadenornament auf Rot, von einer für Zepter typischen bizarren Lebendigkeit. In herrliches Rot gefärbt ist derselbe Stoff zu Kasel und Pluviale benutzt worden, die nach Entwürfen von Dürnholz gearbeitet worden sind. So gut nun die Dürnholzsche Kapelle in Weiß in architektonischem Sinne aufgebaut ist, so wenig ist in diesem Fall eine derartige Lösung erreicht worden. Der Kasel ist ohne jede Vermittlung als Schmuck ein Kreuz in Wollstraminstickerei aufgenäht, das an sich ganz gut ist, auf den feinnervigen Stoff aber wie eine Faust aufs Auge paßt, geradezu brutal wirkt. Dasselbe gilt für die wollgestickte Kappa auf dem Chormantel.

Es ist noch manches Stück in der Ausstellung, das verdiente, erwähnt zu werden, ein prächtiges Stück Altarbekleidung z. B., das auf rotem Samt in aufgenähtem Goldfaden das himmlische Lamm und die Apostel als Lämmer zeigt, ganz vorzügliche Arbeit, von beglückender Naivität (Kölner Werkschulen), dann allerdings auch manche Sachen, die, so gut sie technisch gearbeitet sind, hier nicht interessieren, da sie unberührt, vom Schicksal der Zeit erscheinen.

Dem Verlangen nach Raum zur eigengerechten Bewegung entspricht es auch, wenn wir beobachten, daß die alte Kaselform fast gänzlich verschwunden ist, die Kaselform, wie sie sich nach Ausgang des Mittelalters herausgebildet hatte, und die das Raumempfinden des Barock atmet. Es könnte zunächst so scheinen, als wenn man nun dieser



ANTEPENDIUM MIT HL. FRANZISKUS AUF SEIDE GEMALT
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: LUISE POLLITZER-MÜNCHEN



PFINGSTKASEL, ROT MIT WEISSER SEIDEN-APPLIKATION. ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: CILLI BUSCHER-MÜNCHEN

letzten Form gegenüber einen Schritt weiter zurück in die Geschichte gemacht und die sogenannte gotische Kasel wieder aufgegriffen hätte. Wer aber genauer zusieht, wird vielmehr ein Tasten und Suchen nach neuer Formung in dem seit der frühesten Zeit in der Kirche üblichen Glockenraum der Kasel beobachten. Dieser Glockenraum ist aber die ganz unhistorische Voraussetzung der Kasel als Bekleidungsstück überhaupt.

In sehr deutlicher Weise offenbart den Einbruch neuartigen Gestaltungswillens in die letztüberlieferte Form der Kasel eine Trauerkasel von van Heckeren-Kevelaer, ausgeführt von seiner Frau. Schon durch die für unsere Zeit so charakteristische gedanklich harte Art der Ornamentierung wird der Stoff in ganz unbarocker Weise in die Fläche gespannt. Vom Rande her baut sich ein Ornament in die Kaselfläche, das in der Tat den von dem Stoff geforderten Kontur deutlich einzeichnet. Erst unter der Zwangswirkung dieses Konturs, der als Ornament viel zu schwach bleibt, behielte die schwer absinkende Pietà genügend Leichtigkeit. Den zackigen Kontur beseitigt würde diese Kasel, die zu den besten Stücken der Ausstellung zählt, nur gewinnen (Abb. S. 373).

Als eine recht weitgehende Neuerung wird auch vielleicht das in Seidenfilet ausgeführte Kelchvelum vielen erscheinen. Aber schon vom Namen



MARIENFAHNE, SEIDENSTICKEREI
ENTWURF: AUGUSTIN PACHER †-MÜNCHEN
AUSFÜHRUNG: TAUBSTUMMENANSTALT HOHENWART, OBERBAYERN

her könnte man seine Berechtigung ableiten; dann wirkt es aber auch auf eine größere Entfernung wunderbar entzückend, so daß von dem Kelch nur ein schwebender Glanz zurückbleibt. Die aus der Nähe aufgenommene Photographie erweckt einen etwas falschen Eindruck (Abb. S. 374).

Eine Reihe von Fahnen schmückt die Ausstellung. Vor ihnen ist man eigentlich am wenigsten befriedigt. Der heraldische Sinn war tot. Hier losgelöst von aller Tradition Neues zu schaffen, erscheint ungeheuer schwer. Nicht Abklatsch alter Heraldik, aber Einleben in ihre Raumgrößen. Am meisten trifft den Sinn heraldischer Wirkung eine Fahne von Wendling, ausgeführt von Ella Brösch. Eine Fahne soll nicht erzählen, sondern simultan als Symbol erfaßt werden. Steigerung ist möglich durch die Grade der Kostbarkeit. Darum überzieht sich das Silbergewand der hl. Agnes unter der Hand der Stickerin mit einem das Silber auswertenden Ornament; so ist es mit dem Heiligenschein, so ist es mit dem Schwarz, auf das die Schrift aufgesetzt ist. Die Fahne packt durch ihre monumentale Kraft und hält durch Kostbarkeiten fest, die in die monumentale Form eingebettet sind.

Aus den gleichen Gründen ist eine Fahne von Dürnholz zu rühmen, die ebenfalls den Händen von Ella Brösch geraten ist. Es erscheint im ganzen als eine glückliche lebenschaffende Verbindung, das Beisammensein von Institut als Auftragschaffer und Betreuer, Werkschule als traditionsschaffende Macht und freier Künstler als gestaltende Kraft.

DER GÖSSER ORNAT

Von FRANZ CAUCIG

Das heute unscheinbare Örtchen Göß bei Leoben hat uns einen Schatz geschenkt, der einzig eine Parallele findet in einem ähnlichen Meisterwerk romanischer Kunststickerei, welches in St. Paul im Lavanttale aufbewahrt wird. Ich meine den Altarbehang und den vollständigen Priesterornat des ehemaligen Nonnenstiftes in Göß, der sich jetzt im Museum für Kunst und Industrie in Wien befindet.

Das Damenstift Göß bei Leoben wurde zirka um das Jahr 1000 gegründet, und zwar von Adula, Gräfin von Leoben und ihrem Sohne Aribon, Erzdiakon von Salzburg. Kaum zweiundeinhalb Jahrhunderte gehen von diesem Zeitpunkte an ins Land und es entsteht unter der Regierung der Äbtissin Kunigunde II. eben jenes großartige Werk, welches heute, nach sieben Jahrhunderten, fast unübertroffen dasteht und künftigen Geschlechtern noch zeigen wird, was emsige Frauenhände in grauer Vorzeit leisteten. —

Unser Ornat besteht aus fünf Teilen, und zwar aus der Kasel (dem Meßgewand des Geistlichen), aus dem Pluviale (dem Rauchmantel), aus der Tunicella und Dalmatika (Gewänder des Diakons) und aus dem Antependium (Altarbehang). Diese fünf Stücke

sind uns aber leider nicht mehr in der Form erhalten, als sie von den frommen Frauen hergestellt wurden. Durch den oftmaligen Gebrauch wurden einzelne Teile sehr stark beschädigt, so daß vieles den ehemaligen Zustand nur ahnen läßt. Vieles wurde auch der späterhin gebräuchlichen Form angepaßt. Es gingen uns dadurch unschätzbare Teile des Ornats für immer verloren. Am meisten gelitten hat unter solcher Anpassung ans Neue die Kasel.

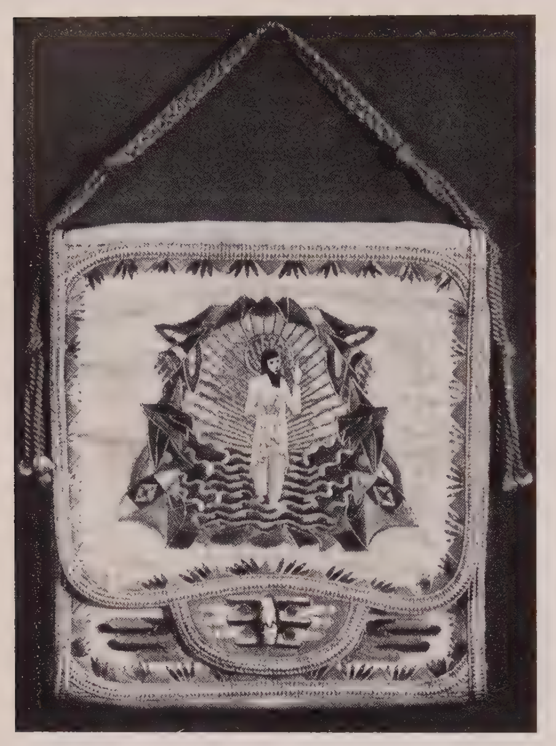
Die Kasel ist jenes Stück, bei welchem uns die Farbenpracht bis auf den heutigen Tag am vollkommensten erhalten blieb. Die Seide, mit der auf der rohen Leinwand gestickt wurde, hat eine Leuchtkraft, wie sie mit den primitiven Mitteln des 13. Jahrhunderts heute nicht hergestellt werden könnte. Die Anordnung der Zeichnung des Vorder- und Rückenteiles der Kasel ist korrespondierend, so zwar, daß die Zeichnung auf der Vorderseite, welche auf die Brust des Geistlichen zu liegen kommt, in einem großen Kreise die Darstellung Christus am Kreuze mit Maria und Johannes enthält, dagegen auf dem Rückenteile der die Gemeinde segnende Heiland in einem ebensolchen Kreise ersichtlich ist. Darunter auf der Vorderseite unter auf Säulen ruhenden Halbbogen die zwölf Apostel, am Rückenteile neun Engel, als Symbol der neun Chöre der Engel.

Hier, wie auf allen anderen Teilen ist der ganze Grundstoff überstickt. An den Stellen, an denen die Seidenfäden verloren gingen, bemerkt man deutlich die mit dunkler Farbe fein aufgetragene Vorzeichnung. Am beschädigtesten ist die Vorderseite der Kasel. Nur mit Mühe läßt sich die am Kreuze hängende Christusgestalt rekonstruieren; ja, der Abwetzung sind sogar Teile des Grundstoffes zum Opfer gefallen. So ist die ganze untere Partie des Leibes Christi zerstört. Das Kreuz, an dem Christus hängt, hat die für die damalige Zeit eigentümliche geschwungene Form. Die verwendete Stickseide ist saftgrün. Am besten erhalten von den drei Gestalten ist die Figur des hl. Johannes, während bei Maria der Teil unterhalb des Knies fehlt. Der Zwischenraum innerhalb dieser wunderbaren Darstellung der Kreuzigungsszene und den Halbbogen, unter denen die zwölf Apostel stehen, ist mit vielfarbigen Rankenarabesken ausgefüllt.



MARIENFAHNE IN SEIDENSTICKEREI
ENTWURF: JOSEF KUNSTMANN-DILLINGEN
AUSFÜHRUNG: TAUBSTUMMENANSTALT
DILLINGEN A. D.

Die Kasel hing früher dem Geistlichen bis über die Ellbogen hinunter und hatte eine Länge bis weit unter das Knie. Später wurde sie schonungslos auf die heute gebräuchliche Geigenform zugeschnitten. Dadurch kam es, daß auf der Vorderseite nur mehr acht Apostel dargestellt erscheinen. Die anderen vier wurden weggeschnitten und diese Teile zur Ausbesserung schadhafter Stellen am Pluviale verwendet. Ähnlich wurde auch das Rückenteil behandelt, doch wurde dort nur von drei Engelsdarstellungen je die Hälfte weggeschnitten, so daß es um etwa $1^{1}/_{2}$ Spannen länger ist als das Vorderteil. Die am Rückenteil befindliche Stickerei zeigt uns den göttlichen Heiland, der inmitten des Sternenhimmels thront, mit der rechten Hand segnend, in der linken Hand die Heilige Schrift haltend. Rechts und links unter dieser Darstellung befinden sich Symbole zweier Evangelisten,



BURSA MIT SEIDENSTICKEREI. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: LUISE POLLITZER-MÜNCHEN

während die entsprechenden zwei weiteren Symbole oben ebenfalls der Schere zum Opfer fielen. Am Gesicht Christi ist die Stickerei vollkommen verlorengegangen. Da hilft uns die Vorzeichnung weiter, welche uns mit der größten Genauigkeit die wundervollen, ruhigen, gleichmäßigen Züge erhalten hat. So ist die Kasel also jenes Stück, welches, obwohl das figurenreichste, leider auch das beschädigteste ist, von dessen einstiger Pracht man sich kaum mehr einen Begriff machen kann.

Eine klare Anordnung der Zeichnung zeigt uns das Pluviale. Die Länge desselben beträgt ca. 3 m, die Höhe $1^{1}/_{2}$ m. Genau in der Mitte in einem Kreisrund Maria mit dem Kinde, in vier symmetrisch angeordneten Kreisen die Symbole der Evangelisten. Jeder dieser Kreise hat einen Durchmesser von ca. $1^{1}/_{2}$ Spannen. Der linke Teil des Vespermantels ist vollständig mit geometrischen Figuren bestickt, während der rechte Teil wunderliche Tiere in vielfarbigen quadratischen Feldern aufweist. Dies hat seinerzeit die Ansicht aufkommen lassen, daß der linke Teil, als der figurenarme, einfachere, erst später hinzugekommen sei; doch weist die Grundleinwand in dieser Richtung keinerlei Naht auf und ist auch an Stellen, wo der Stickfaden verlorenging, keine mit der rechten Seite korrespondierende Vorzeichnung zu erkennen. Wir müssen es daher als Absicht der Stickerin hinnehmen, wenn rechts und links nicht die ähnlichen Muster aufweisen.

PREDIGTSTOLA MIT STICKEREI ENTWURF: PROF. FRIEDRICH BRUTSCHIN-SCHWYZ U. ZÜRICH AUSFÜHRUNG: JOSEF STRÄSSLE LUZERN

In ihrer ursprünglichen Gestalt haben wir die beiden Gewänder des Diakons, Tunicella und Dalmatika, vor uns, wenn auch viele Flickstellen, deren Material anderen Teilen des Ornates entnommen wurde, uns den Gesamteindruck beeinträchtigen. So wurde der obere Teil eines Kreises, enthaltend die Darstellung der Verkündigung, weggeschnitten. Die Betrachtung der Dalmatika gewährt uns Aufklärung über die Entstehung des Ornates. In einem Quadrate, dem ein Kreis eingeschlossen ist, findet sich folgende Inschrift: + CHUNEGUNDIS · ABBATISSA · HOC · OPUS · EST · OPERATA. (Die Äbtissin Kunegunde hat dies Werk ausgeführt.) In demselben Quadrate fällt uns noch eine zweite Inschrift auf. Während aber erstgenannte regelmäßige Buchstaben aufweist, erscheint uns diese in mittelhochdeutscher Sprache verfaßte beinahe als Handschrift. Sie weist auch keinerlei Vorzeichnung auf, woraus sich, wie Dr. Dreger bemerkt, schließen läßt, daß



KASEL MIT GESTICKTEM STAB. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: KÖLNER WERKSCHULEN (FRL. FREUND)

TRAUERKASEL MIT STICKEREI. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: HERR UND FRAU VAN HECKEREN-KEVELAER



KELCHVELUM IN SEIDENFILET
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: KÖLNER WERKSCHULEN: KLASSE PROF. NIGG
ZIBORIUM: KLASSE RIEMERSCHMID

sie durch die Stickende erst im letzten Augenblick eingefügt wurde. Sie lautet: DEU · DIE · HIMELISCH · CHUNEGINNE · GEZIRET · HAT · MIT · DER · SIDEN · WAT · DEU · HELFE · IR · UNDE · IR · GESINDE · HIN · ZE · IR · HEILIGEM · CHINDE. (Deu [die] die himmlische Königin geziert hat mit dem seidenen Gewande, die helfe ihr und ihrem Gesinde hin zu dem heiligen Kinde.)

Als letztes Stück bleibt uns noch das Antependium zu betrachten übrig.

Vor allem fällt uns hier die Symmetrie der Anlage auf. Genau in der Mitte ein großer Kreis, gebildet aus Inschriftbändern, links und rechts davon je ein ebensolcher Kreis, daran anschließend bis zum Rande des 3 m langen Stückes farbenprächtige, geometrische Figuren. Der noch übrige freie Raum zwischen den Kreisen ist oben durch je einen weihrauchfaßschwingenden Engel ausgefüllt. Der gleiche untere Raum zeigt uns die Gründerin des Klosters und ihr gegenüber eine Nonne. Die Inschrift darüber lautet: ADALA · FUNDATRIX. Berta Pelikan setzt sich in ihrem Werke über das ehemalige Benediktinerinnenstift Göß, des langen über den viereckigen Heiligenschein, der das Haupt dieser Adula, Gräfin von Leoben, umstrahlen soll, auseinander, doch mit Unrecht, denn es weist nicht diese Figur, sondern die gegenüberkniende, bereits erwähnte Gestalt in Nonnentracht diese Gloriole auf. Adula hingegen mit rundem Heiligenschein umgeben zeigt wie darbietend auf die zweitürmige Kirche vor ihr hin, so daß uns auch durch das Bild die dargestellte Person genugsam illustriert wird. Es wurden nämlich, wie Pelikan richtig bemerkt, in der ersten christlichen Zeit nur die noch Lebenden mit eckiger Gloriole umgeben. Es scheint mir daher nur natürlich, daß die im 13. Jahrhundert schon lange verstorbene Stifterin einen runden Heiligenschein hat, und es bleibt uns somit die Möglichkeit einer Lösung des Rätsels, wen die andere kniende Nonne mit eckiger Gloriole darstellt, offen, falls wir auf die damals lebende Äbtissin Kunigunde II., unter deren Regierung das Werk angefertigt wurde, schließen.

Es erübrigt sich noch die Betrachtung der Darstellung in den drei Kreisen. Auf dem Bande des Kreises links sehen wir die Inschrift: AVE · MARIA · GRACIA · PLENA · DOMINUS · TECU · BENEDICTA · TU. (Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir, du Gebenedeite!) Die beiden Figuren im Innern stellen Maria mit dem vor ihr schwebenden Engel dar. Sei es nun, daß es Absicht der Stickerin war, sei es, daß die Seide im Laufe der Zeit geschossen ist, Tatsache ist, daß der Hintergrund der Gestalt Marias dunkelblau, der des Engels lichtblau gehalten ist. Liegt dieser feinen Nuancierung nicht vielleicht ein tiefer Gedanke zugrunde?

Im zweiten Kreise sehen wir wiederum die Darstellung der Mutter mit dem Kinde, auf einem breiten vorgotischen Throne sitzend. Leider ist dieser Teil des Antependiums ziemlich stark beschädigt, ja, es mußte sogar ein anderes Stück neu eingesetzt werden; doch ist diese Abnützung erklärlich, da ja bei der Messe der Geistliche diesen Teil konstant berührt. Desungeachtet läßt sich aus der Vorzeichnung erkennen, daß Maria mit einer reichen Krone gekrönt war, während dem auf ihrem Schoße sitzenden Christuskinde eine solche scheinbar fehlt. Zu einer lieblichen Ausfüllung des Raumes bot sich dadurch Gelegenheit, daß der Thron nicht genau in der Mitte steht, und zwar durch ein Bäumchen, auf dem ein Vogel lustig trällert.

Am Bande des dritten und letzten Kreises stehen die drei Worte: CASPAR + BALTHASAR + MELCHIOR +, und es zeigen uns auch die drei Figuren im Innern die heiligen drei Könige mit ihrem Stern. Sie verkörpern die drei Alter des Menschen: der letzte bartlos mit dem Antlitz eines Knaben, der mittlere mit kurzem schwarzem Bart und der erste mit weißem Kopfhaar und ebensolchem Bart. Sonderbar ist es auch, daß die nackten Füße durch Freilassung des Grundstoffes gekennzeichnet sind und auch nur



FRANZISKUSFAHNE. ENTWURF: DÜRNHOLZ-KÖLN. AUSFÜHRUNG: ELLA BRÖSCH-BONN A. RH.

die Schattenpartien der Gesichter und Hände gestickt erscheinen. Zwischen der Vorzeichnung und der Stickerei bestehen einige nicht unwesentliche Differenzen. Daraus läßt sich folgern, daß Vorzeichner und Stickerin nicht ein und dieselbe Person waren. Eines der merkwürdigsten Beispiele hierfür bietet uns ein ehemaliges Stück der Kasel, welches zu Renovierungszwecken in das Pluviale eingesetzt wurde. Wir sehen eine kniende Gestalt in der Gewandung der Töchter des hl. Benedikt und darüber die Inschrift: CHUNEGUNDISOABATISSA. Gerade an der Stelle des »O« in obigem Worte ist die Stickerei



VORDERSEITE



RÜCKSEITE

KASEL AUS DEM ORNAT VON GÖSS. 13. JAHRHUNDERT

des Grundes verlorengegangen, so daß man ganz deutlich in dem gestickten Buchstaben »O« einen kleinen Kreis bemerkt. Die Inschrift hätte daher lauten sollen: CHUNEGUNDIS∘ABATISSA und ist diese Verwechslung des Trennungskreises mit einem »O« ein auffallender Beweis dafür, daß der Vorzeichner nicht mehr zur Stelle war. Gleichzeitig wird uns nochmals durch diese Inschrift der Beweis erbracht, daß der Ornat zur Regierungszeit der Äbtissin Kunigunde II., also in den Jahren zwischen 1230 und 1269 entstand.

Als Todestag der Stifterin von Göß, Adula, Gräfin von Leoben, galt nach der Überlieferung der 7. September, und nur an diesem Tage kam, allerdings durch mehrere Jahrhunderte, der berühmte Ornat zur Verwendung. Dieser Umstand läßt die starke Abnützung erklärlich erscheinen; wiederum ist es auch wohl nur diesem Umstande zu verdanken, daß der Ornat als wichtiger Bestandteil der Feier an diesem Festtage uns erhalten blieb.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

DIE PARAMENTENAUSSTELLUNG IM DRESDNER KUNSTGEWERBEMUSEUM

Am 18. Mai wurde in den Räumen des Staatlichen Kunstgewerbemuseums in Dresden eine Paramentenausstellung, verbunden mit Sonderausstellungen von Prof. Else Jaskolla-München, Ruth Schaumann-München, Prof. Heinrich Wieguck-Dresden und Prof. Arthur Winde-Dresden, eröffnet, um deren Zustandekommen sich vor allem Herr Direktor Dr. Balzer, Herr Wehrkreispfarrer Klesse und Herr Architekt Robert B. Witte verdient gemacht haben. Nachdem vor kurzem eine Ausstellung des evangelischen »Kunstdienstes« mit den Bemühungen evangelischer Kreise um eine neue religiöse Kunst bekannt gemacht hatten, soll hier auf die ernsthaften Versuche hingewiesen werden, die vielen künstlerischen Aufgaben, die aus der großen Liturgie der katholischen Kirche stets von neuem erwachsen, aus dem Geiste unserer Gegenwart zu lösen. Den einleitenden Worten von Direktor Dr. Balzer und Wehrkreispfarrer Klesse zufolge ist die vom Diözesanausschuß der »Tagung für christliche Kunst« veranstaltete Ausstellung die erste ihrer Art in Dresden; das gibt ihr eine besondere Bedeutung. Und da außerdem neben den schon seit längerem vertrauten Namen eine ganze Reihe neuer Kräfte, namentlich auch aus Dresden selbst, zum ersten Male vor ein breiteres Publikum tritt, verdient die Ausstellung eine etwas eingehendere Würdigung und den Dank aller, denen am Gedeihen der zeitgenössischen religiösen Kunst gelegen ist.

* * *

Den Kern der Ausstellung bildet die kirchliche Textilkunst in all ihren Anwendungsformen, wobei, wie es in der Natur der Sache liegt, die Hauptaufmerksamkeit den Meßgewändern zugewandt ist. Die frühesten unter den Kaseln sind jene von Beuron und Maria-Laach. Sie bezeichnen zusammen mit den ebenfalls schon etwas traditionell anmutenden Stolen von Elisabeth Reischle-Tübingen den ungefähren Standpunkt, von dem die letzte Entwicklung auszugehen hatte. In ihrer augenblicklichen Umgebung wirken sie gar nicht mehr »modern« im eigentlichen Sinne, und doch sind sie ein sehr berechtigter Hinweis darauf, daß die gesamte kirchliche Kunst der Gegenwart dem Erwachen eines neuen Sinnes für die Liturgie gerade in den großen Klöstern des hl. Benedikt wesentlichste Anregungen verdankt.

Die Mehrzahl der ausgestellten neueren Paramente und Geräte stammt aus vier großen Arbeitskreisen; es sind Arbeiten des Instituts für kirchliche Kunst in Köln, der Klasse Jaskolla der Staatl. Kunstgewerbeschule in München, der Ostdeutschen Werkstätten in Neisse und der Staatl. Akademie für Kunstgewerbe in Dresden.

Unter den Erzeugnissen des Kölner Instituts weist eine grüne Kasel mit der dazugehörigen Dalmatika noch den engsten Zusammenhang mit der überkommenen Paramentik auf. Das Figürliche ist mit einer fast an das Nazarenertum des 19. Jahrhunderts erinnernden Idealität behandelt, wobei die gleichmäßige Austeilung der Figuren ihrer harmonischen Erscheinung entspricht. In bemerkenswertem Gegensatz dazu steht ein dunkelviolettes Meßgewand mit reicher Stickerei, die Geburt Christi und die Kreuzigung darstellend. Gedrängte Kompositionen in scharf umrissenen Flächen und kräftigen ungebrochenen Farben von starker, künstlerischer Wirkung. Nur eines kann dabei nicht restlos überzeugen: die unregelmäßige Zusammensetzung des Grundtuches aus vielen kleinen Flecken in verschiedener Abwandlung der Grundfarbe, eine Manier, die das Kölner Institut mehrfach anwendet. Von hohem Geschmack zeugen eine weiße Kasel desselben Arbeitskreises mit den vier Evangelistensymbolen in den schmalen licht gehaltenen Kreuzstreifen und ein Zierstreifen für ein schwarzes Meßgewand aus schwarzen, grauen und goldenen Perlen. Über eine letzte große schwarze Glockenkasel ist ein endgültiges Urteil noch nicht zu fällen, da sie unvollendet ist. Der figürliche Schmuck in flacher Goldstickerei zeigt starke Anklänge an mittelalterliche kölnische Kunst. — Einen nachdrücklichen Hinweis verdienen die vom Kölner Institut hergestellten Brokate. Für die verschiedensten kirchlichen Zwecke verwendbar, bieten sie die Möglichkeit zu viel weiter reichender Wirkung, als sie den bedeutendsten Einzelentwürfen im allgemeinen beschieden sein dürfte.

Auch unter den Arbeiten von E. Jaskolla befinden sich einige Meßgewänder. Eine weiße Kasel mit feiner ornamentaler Gold- und Silberstickerei auf dem Grundtuch hat sichtlich die Anregung zu zwei Schülerarbeiten gegeben, von denen vor allem die eine in Weiß, Silber und Altgold viel Geschmack und Sinn für vornehm zurückhaltende Pracht verrät. Nur eines wäre zu bedenken: ob es nicht sinn-

gemäßer ist, die Streifen des Grundstoffes senkrecht statt wagrecht verlaufen zu lassen. Eine reiche Kasel mit einer Darstellung der Wurzel Jesse (Entwurf und Ausführung E. Jaskolla) gibt zu ähnlichen Erwägungen Anlaß, wie das im Franziskanerinnenkloster St. Elisabeth in Trier mit Sorgfalt ausgeführte Antependium, das in großen Figuren den Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und den vier Evangelisten zeigt. Zweifellos eignet diesen Gestalten eine gewisse Monumentalität. Allein diese Monumentalität erscheint zu stark beeindruckt von hochmittelalterlicher Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts. Das Historische spricht stärker als das Empfinden der eigenen Zeit. Dieser Zwiespalt ist ganz offensichtlich in den farbig ungemein geschmackvollen Wachsminiaturen derselben Künstlerin. Hier scheiden sich deutlich zwei Gruppen: eine, die bis in die ikonographischen Typen hinein an die Tradition mittelalterlicher Buchminiaturen anknüpft (z. B. die Kreuzigung mit den Personifikationen von Meer und Erde, Sonne und Mond; Anbetung der Könige; Daniels Traumdeutung) und eine zweite, die mit ihrem ganz anders gearteten Stimmungsgehalt und ihrer naiveren Formensprache mehr an beste Volkskunst erinnert (Andachtsbilder; Maria in der Glorie; Weihnacht usw.). Mag sein, daß die Verschiedenheit der Ausdrucksweise im Hinblick auf eine verschiedene Zweckbestimmung beabsichtigt ist (vgl. etwa das Verhältnis von Liturgie und Volksandacht). Aber unabhängig davon bleibt die zweite Gruppe — zu der unter den großen Textilien eine von der Taubstummenanstalt Dillingen ausgeführte Prozessionsfahne gehört — künstlerisch um einen wesentlichen Grad echter und unmittelbarer. Darin liegt wohl auch der besondere Wert der vielen ausgezeichneten von E. Jaskolla entworfenen Spitzen. Auf diesem ihrem eigensten Gebiet findet sie, wie es scheint, mit der beständigsten Sicherheit die ihrer Zeit und ihrer künstlerischen Individualität entsprechende Form. (Viele ihrer Entwürfe sind zum Teil maschinell von W. Surmann-Schneeberg ausgeführt.)

Unter den Erzeugnissen der Ostdeutschen Werkstätten in Neiße (Leitung Prof. Zutt) muß manches als Versuch gelten. Vorliebe für Asymmetrie der Flächenteilungen, Verbindung greller Farben und artverschiedener Materialien (z. B. Wolle und Seide) verleihen ihnen eine eigene Note. Vorläufig dürfte die Verwendbarkeit im kirchlichen Gebrauch bei den zum Teil sehr geschmackvollen Wandbehängen größer sein als bei den eigentlichen Kaseln, von denen jedoch eine (mit den Köpfen von Heiligen im Zierstreifen) von kräftiger Wirkung ist.

Zu diesen drei großen Gruppen treten nun noch die Paramente, die in Dresden selbst in engerem oder loserem Zusammenhang mit der Staatl. Akademie für Kunstgewerbe entstanden sind. Das prächtigste Stück unter ihnen ist ein Pluviale mit Bischofsmitra von Frau Elis Griebel mit bewundernswert zartem Goldgewebe auf weißer rot gefütterter Seide, im wahrsten Sinne ein fürstliches Gewand. Im Gegensatz zu solcher den hohen Festen vorbehaltener Pracht suchen die Arbeiten von Frau Prof. Joh. Junge und ihren Schülerinnen durch möglichste Einfachheit zu wirken. Diese Absicht äußert sich im kleinen schon deutlich in einer rohseidenen Stola für Versehgänge (Entwurf Hanna Göhring in Kl. Junge) und eine glatte violette Kasel mit schmalem dunkelrotem Kreuz beweist dann eindringlich, wie viel Ernst und Würde gerade in der einfachsten schmucklosesten Form enthalten sein kann, sofern man nur ein reines, edles Material zu seiner Wirkung kommen läßt. Die Kasel ist eine der eindrucksvollsten Leistungen der ganzen Ausstellung. Ähnliche Ziele verfolgen die Werkstätten von Joh. Dohrn-Hellerau bei Dresden — ebenfalls mit schönem Erfolg. Drei von den ausgestellten Meßgewändern dürfen als gelungen gelten, nur ein viertes (Silber und Rosa) erscheint in seiner etwas süßen Farbe eher dem 18. als dem 20. Jahrhundert angemessen. Ebenso wird man eine grün-weiße Kasel nach Entwurf von Prof. Rade-Dresden (Besitzer: Garnisonskirche Dresden) als einen ersten Versuch betrachten.

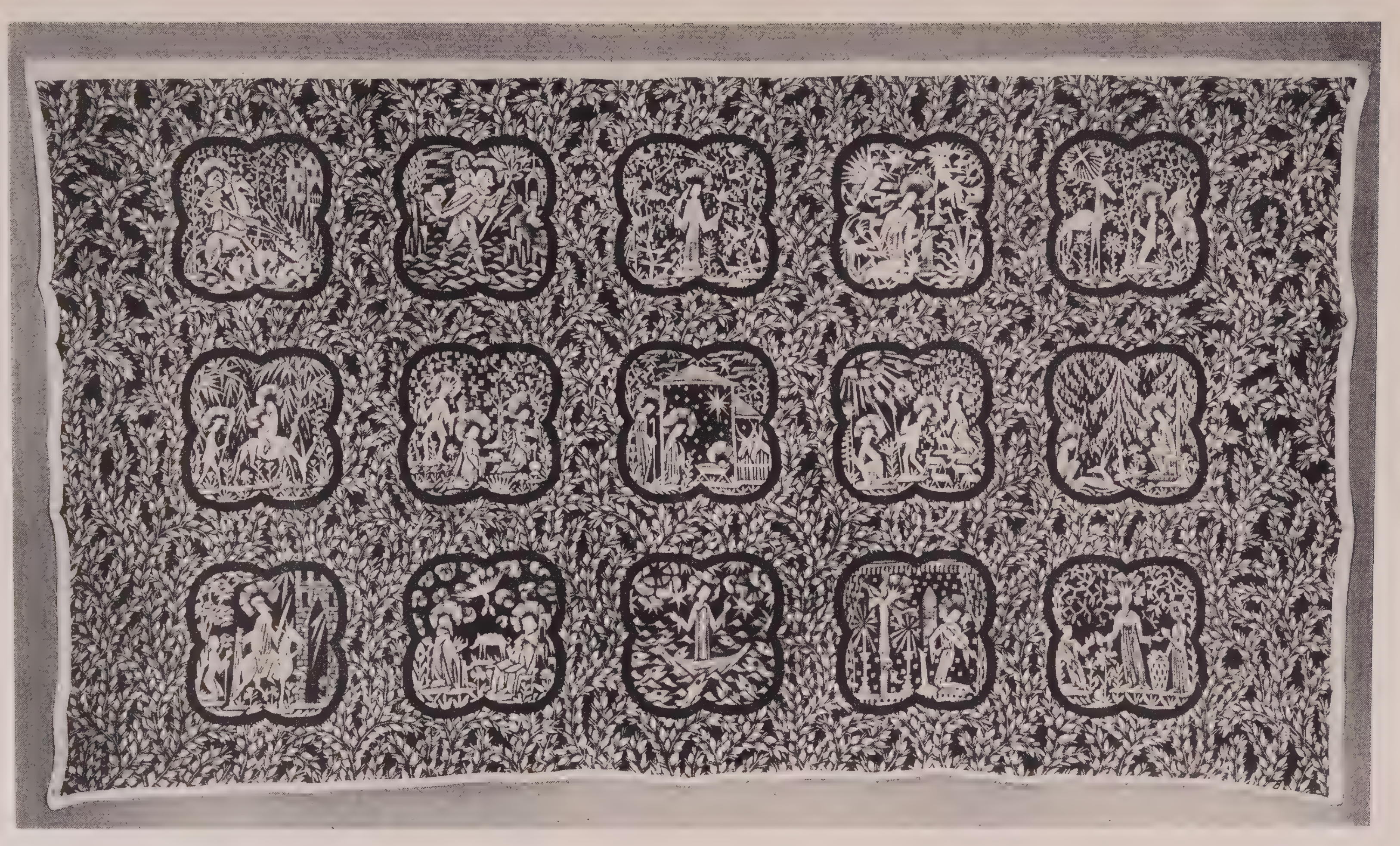
Der Eindruck, daß in Dresden — mitten in der Diaspora! — ein neues, höchst beachtenswertes Zentrum kirchlicher Kunst im Entstehen begriffen ist, vertieft sich noch, sobald man den Blick von den Textilien auf das liturgische Gerät lenkt.

Der naheliegenden Gefahr ermüdender Eintönigkeit einer reinen Paramenten-Schau ist die Ausstellungsleitung glücklich begegnet, indem sie außer den Textilien auch liturgisches Gerät, sowie Plastiken und Zeichnungen von Ruth Schaumann in den Rahmen der Ausstellung einbezog.

Die Plastiken von Ruth Schaumann bedürfen heute kaum mehr empfehlender Würdigung. Mehr private als liturgische Andachtsbilder, sind sie Ausdruck einer tiefen, sinnenden, persönlichen Religiosität. Aus ihr entstehen die Madonnen voll keuscher Mütterlichkeit, wie die »Madonna an der Säule«, »Der wiedergefundene Jesusknabe« oder »Der Sitz der Weisheit« mit jener unaussprechlichen Feinheit der Gebärde. Die Neigung zum Lyrischen ist stärker als die zum Dramatischen. Der Dichter und Spielmann seines Herrn, St. Franziskus, ist vielleicht noch nie mit mehr Sinn für das Wesen seiner Poesie dargestellt worden als in der hageren Mönchsgestalt, die ihm die Dichterin-Plastikerin verliehen hat. Eine sitzende Madonna aus Holz (Dresdner Privatbesitz) ist in ihrer Art interessant. Man bemerkt jedoch, um wieviel mehr der Ton dem künstlerischen Ausdruckswillen der Bildnerin entspricht. Er ist empfänglicher für die sparsamen, leichten Akzente, mit denen ihre Hand die Flächen belebt. In eben dieser Sicherheit und Sparsamkeit der Akzentsetzung beruht auch der besondere Reiz der in guter Wahl ausgestellten Zeichnungen von Ruth Schaumann.

Durch die Einbeziehung liturgischen Gerätes wurde es möglich, mit Nachdruck auf die noch jungen, aber sehr anregenden Versuche um eine Neugestaltung des kirchlichen Gerätes hinzuweisen, mit denen zur Zeit in Dresden ein nicht geringer Teil der Lehrer- und Schülerschaft der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe und andere ihr nahestehende Kreise beschäftigt sind.

Am reichsten vertreten sind die Arbeiten in Holz von Prof. Th. A. Winde, die — worauf eigens hingewiesen wird — vielfach in Gemeinschaft mit den Studierenden seiner Klasse an der Akademie entstanden sind. Eine sehr zweckmäßige neue Form wurde für einen Akolythenleuchter gefunden: vier schlanke vertikal ornamentierte Kerzenhalter stecken auf einer gemeinsamen breiten Fußplatte und können zum jeweiligen Gebrauche mühelos abgenommen werden. In einem großen Osterleuchter, in dessen leicht sich verjüngenden Schaft ein aufsteigendes Flechtmuster tief eingeschnitten ist, kommt die Funktion des Lichtträgers wunderbar schön und intensiv zum Ausdruck. Neben einer so sicheren Lösung er-



LEGENDENTUCH (WANDBEHANG). BATIK AUF LEINEN (300 X 160 cm)
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: KARL FRIEDRICH WAIBEL-HELLERAU B. DRESDEN

scheint ein zweiter Osterleuchter, der sich aus wechselnd übereinandergesetzten halbrunden Scheiben aufbaut, problematisch und gesucht, und ebenso wird man zwei kleinere silberne Altarleuchter mit einigem Vorbehalt aufnehmen. Zwei Meßpulte von einfachster sachlichster Form begnügen sich als Schmuck mit Ornamenten oder Inschriften in flacher Schnitzerei. Kleine Holzkästchen zur Bewahrung der Pallen und Hostienbüchsen in verschiedenster Größe und Form zeichnen sich durch besondere Reinheit und Schönheit in der Wirkung des Materials aus. Auf Entwürfe von Prof. Winde geht schließlich auch die große Sammlung von Grabzeichen zurück, die im Garten des Museums Aufstellung gefunden hat. Es handelt sich dabei vornehmlich um zwei Typen: der eine bewahrt die Kreuzesform, der andere begnügt sich mit der Urform des Pfahles oder Brettes, wie sie etwa bei altbayerischen Totenbrettern zu finden ist. Und hier erregt die allzugroße Einfachheit doch einiges Bedenken. Warum das sinngemäßeste Symbol und die Form des Kreuzes für ein christliches Grab verleugnen?

Anderen Zweigen kirchlicher Gebrauchskunst widmet Prof. Wieynck seine Aufmerksamkeit, indem er von der Schrift ausgeht. Die wenigen Proben von Kanontafeln und eine Seite aus dem Missale in der sogenannten Wieynck-Gotik sind ein vielversprechender Anfang für die Neugestaltung des liturgischen Buches.

Sehr beachtenswert sind die Meßkännchen aus Glas, die W. Nitschge erstmalig hier zeigt. Eigenartig in der geschlossenen Form und doch durchaus sakral dürften sie bald Eingang in die Kirchen finden.

Eine eigene Note innerhalb des ausgestellten liturgischen Gerätes besitzen die von August Witte-Aachen nach Entwürfen von Robert B. Witte-Dresden ausgeführten Goldschmiedearbeiten, die zwar nicht dem engeren Kreise der Dresdner Akademie zuzuzählen sind, aber als ein Zweig der Dresdner kirchlichen Kunst in einem allgemeinen Überblick ebenfalls hier ihre Stelle haben. Sie sind stilistisch weniger neu und gewagt als manches, was die Ausstellung sonst zeigt, und werden entsprechend weniger den Widerspruch einer dem neuen Wollen nur zögernd folgenden Allgemeinheit finden, gleichviel, welches der kostbaren Stücke man herausgreift, den Kelch mit kanneliertem Schaft, emailliertem Nodus und glatter Kuppa, oder eines der beiden Altarkreuze, oder eine der in ihrer Einfachheit so geschmackvollen Krankenpatenen. Überall ist ein reifes technisches Können am Werk, das auch die verschiedenen Ziertechniken (Gravierung, Emaillierung usw.) beherrscht.

* * *

Wer die Dresdner Ausstellung aufmerksam betrachtet, wird sich über die vielen guten Ansätze freuen, von denen sie Zeugnis ablegt. Allein das ist erst ein Anfang. Einen durchschlagenden Erfolg wird die neuere christliche Kunst erst dann haben, wenn es ihr möglich wird, das, was hier in Einzelstücken dargeboten wird, in Mengen auf den Markt zu bringen und zu einem Preise, der nicht höher, womöglich sogar niedriger ist als der geschmackloser Fabrikware. Dazu bedarf es wirtschaftlicher Vereinigung der Kräfte. In dieser Absicht sollen die vielfachen Bemühungen um die christliche Kunst in Dresden, denen zum großen Teile die Reichhaltigkeit und Güte der Ausstellung verdankt wird, durch die Gründung eines »St.-Christophorus-Hauses« für christliche Kunst (Paramente wie liturgisches Gerät) einen festen Mittelpunkt finden. Peter Halm

AUSSTELLUNG »CHRISTLICHE KUNST« IN DER LANDESGEWERBEANSTALT KAISERSLAUTERN

Es ist lobenswert, daß das pfälzische Kunstinstitut, die Landesgewerbeanstalt in Kaiserslautern es unternommen hat, zu zeigen, wie die Kunst unserer Tage Aufgaben kirchlicher Art im Sinne modernen Geistes gerecht werden kann. Sie bietet wohl nur einige Proben verschiedener Künstler und der verschiedenen Techniken in Auswahl, und der Besucher muß zugeben, daß heute manch gutes und interessantes Werk kirchlicher Kunst geschaffen wird. Auch das macht die Ausstellung allein schon bemerkenswert, daß manche kunstgewerbliche Arbeiten in nicht alltäglicher Ausführung hergestellt, gezeigt werden.

So findet man gleich köstliche exquisite Emailarbeiten, die schon im Mittelalter ihre Blüte erlebt und nun zu neuem Leben erweckt wurden. Professor Lang-Hanau, der aus schmuckvollem Material Flächen voll flimmernden Lebens schafft, oder in denen Herbert Zeitner-Berlin in Anlehnung an die byzantinischen Emails in gedämpften Farben Flächenrhythmen gestaltet. Die in fließenden Tönen hergestellten Emailarbeiten auf Kupfer von der Nürnberger Kunstgewerbeanstalt dürften für Kirchen wegen ihres sentimentalen Aussehens wohl weniger geeignet sein. Dagegen machen die von der gleichen Stelle geschickten Stuck-Marmorintarsien (Teile eines größeren Altars) recht guten Eindruck. Die Firmen Puhl & Wagner, sowie Gottfried Heinersdorff-Berlin bieten recht schöne Mosaikarbeiten an Vorbildern christlicher Antike — Ravennas und Roms — geschult. Unsere zur Abstraktion neigende Zeit erhielt durch diesen Stil ein gewaltiges Mittel in die Hand. Cesar Klein, Joseph Bauhauer und Forseth werden gezeigt. Der letztere erhielt in der letzten Zeit dadurch Weltruhm, daß er durch die Ausstattung des großen Stockholmer Rathaussaales, die nach seinen Entwürfen in Berlin gefertigt wurden, weithin bekannt wurde. Architekt Löttgen-Kirchheimbolanden hat eine schöne Monstranz ausgestellt. Gediegene Leuchter in moderner Auffassung zeigen die Kunstgewerbeschule in Nürnberg und Karl Lang-Hanau, in die kunstvolle Kerzen der bekannten Münchener Firma Joseph Gautsch A.-G. gesteckt sind.

Eine eigenartige Pietà von Ilse Scheffer-Berlin ist wegen ihrer symbolischen Auffassung und der eigenartigen Technik, der Gegenüberstellung von Positiv und Negativ des Körperreliefs interessant. Sie bildet eigentlich die Zusammenlegung von einer Pietà und Himmelfahrt. Weiter sehen wir Kristallglasschliffe von Richard Süßmuth-Penzig, wie Schalen, Meßkännchen, Tabletten usw. Otto Köster-Barmen bietet Bronzearbeiten, wie Plaketten und Kreuze, die sich durch feinerfühltes Durcharbeiten auszeichnen. Auch ein Marienbild en relief von Oskar Bauer-Kaiserslautern ist ausgestellt. Erwähnenswert ist auch die Altarspitzendecke von Leni Mathäi-Hannover; sie stellt übrigens das einzige Stück dieser Art auf der Ausstellung dar. Von dem Altmeister kirchlicher Kunst, dem verstorbenen Professor Grassegger-Köln,

sind eine ganze Reihe guter keramischer Arbeiten zu sehen. Der Kölner Bildhauerin Maria Eulenbruchs Plastik »Madonna«, »Pietà« und »Kreuzigung« sind sehr gut. Sie haben etwas Natürliches und Markiges in ihrem Ausdruck. Von dem Frankfurter Bildhauer Wilhelm Ohly sind vor allem seine Kreuzwegstationen bedeutungsvoll, die er für den Frankfurter Dom in Auftrag erhielt. Sie sind wegen ihres lebhaften Lichtspiels der Bronze im Relief außerordentlich wirkungsvoll. Auch sein »St. Franziskus« ist schön und erhaben. Von Andreas Lang-Oberammergau wird ein holzgeschnitztes Jesuskind aus Privatbesitz gezeigt. Beuron ist mit einem Relief »Grablegung«, hergestellt in der Württ. Metallwarenfabrik Geislingen, vertreten. Sonstige Gußeisenplatten sowie Grabsteinmodelle in guter Ausführung bietet die Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart.

Durch farbige Glasfenster ist der Eckraum in ein magisches Licht getaucht. Sie wurden von der Firma Puhl & Wagner, sowie Gottfried Heinersdorff-Berlin zur Verfügung gestellt; eine große Kreuzigung von Dieckmann, bunt und grell, weiter »Abendmahl« von Cesar Klein, »Loths Flucht« von Rich. Seewald und »St. Lukas« von Schelhase. In letzterem ist die Technik der Verbindung von Glasschliff erwähnenswert. Auch Prospekte für wirkungsvolle Kirchenwandbemalungen sind dort ausgestellt.

Dann ist die kirchliche Architektur, die vor allem die Gestaltung der Kirchen in neuzeitlichem Sinne zeigen will, recht umfangreich vertreten. Es ist erfreulich, an Hand der vielen Modelle und Pläne zu sehen, daß sich auch in der Pfalz der neue Baustil durchgesetzt hat. Von den Architekten seien genannt: Landesbaurat Albert Boßlet-München/Landau, Diplomingenieur Lochner-Ludwigshafen a. Rh., Hans Schneider, Hans Hechmann, Hans Seeberger, alle in Kaiserslautern und Professor Baberger-Karlsruhe. Die Illustration gibt viele Modelle und Pläne.

Zuletzt finden wir noch eine Anzahl Photos künstlerisch wertvoller Grabdenkmäler, vor allem eine edel gebildete Graburne der Firma Rupp & Möller-Karlsruhe, die nach dem Entwurf von Sepp Mages-Kaiserslautern gefertigt wurde. Im Seitengang sind weiter noch eine Reihe von Entwürfen von künstlerischen Wandmalereien für Kirchen von Professor Baberger-Karlsruhe, Hermann Spatz-München, Fritz Stich-Karlsruhe, sowie der Meisterschule für Handwerk-Kaiserslautern zu sehen, sowie eine nette Krippe von Elisabeth Schaubeck-München, und den Schluß bildet ein riesiges Kruzifix von Ohly, welches für eine Ludwigshafener Kirche bestimmt ist.

Franz Weckesser-Ludwigshafen a. Rh.

Berichte aus dem Ausland

EINE BENEDIKTINISCHE KUNSTGEWERBESCHULE

Ausübung des Kunstgewerbes im Dienste der Liturgie ist uralte benediktinische Tradition. Und nicht die Ausübung allein, sondern auch das Tradieren durch Unterricht. Es lag also durchaus in der Linie der monastischen Überlieferung, als Abt Hildebrand de Hemptinne, der spätere Abtprimas des Benediktinerordens, in nächster Nähe seiner Abtei von Maredsous im belgischen Maasgebiet eine Kunstgewerbeschule gründete, die er dem heiligen Joseph als Schutzpatron anvertraute. De Hemptinne war als päpstlicher Zuavenoffizier 1868 in Beuron eingetreten; seine in Gent gefeierte Primiz gab den Anlaß zu dem hochherzigen Anerbieten der Stiftung von Maredsous durch die bekannten Verleger Henri und Jules Desclée. Maredsous ist also Beuroner Gründung, der spätere Erzabt von Beuron, Plazidus Wolter, war der erste Abt und das Kloster gehörte zur Beuroner Kongregation bis 1920, wo sich die drei belgischen Abteien zur belgischen Kongregation zusammenschlossen.

Das Ziel der 1903 in Erfüllung eines Gelöbnisses gegründeten Schule war: Unbemittelten, für die Kunst begabten jungen Leuten kostenlos die Wohltaten einer christlichen und kunstgewerblichen Erziehung zu geben und so einige Zweige des Kunstgewerbes zu fördern, die in enger Beziehung stehen zur katholischen Liturgie. Anfänglich waren es vier Gewerbe, die hier gelehrt und geübt wurden: Goldschmiedekunst, Holzbildhauerei, Buchbindekunst und Stickkunst. Infolge des Krieges entfielen einstweilen die beiden letzten. Die Schüler werden auf Grund ihrer zeichnerischen Fähigkeiten im Alter von zwölf Jahren in die Schule aufgenommen und machen zunächst eine zweijährige Vorschule durch. Dann beginnt die Lehrlingszeit, während welcher sie in den Werkstätten unter der Leitung der Mönche und Meister in dem Handwerk herangeschult werden, zu dem sie Befähigung und Neigung zeigen. Parallel damit laufen Kurse im Zeichnen und Modellieren, in Geometrie, Rechnen, Technologie, Kunstgeschichte usw. Ein großer Vorteil für die zukünftigen Meister sakraler Kunst ist die Gelegenheit, die Liturgie der Kirche mitzuerleben in der ganzen Fülle und Formschönheit, wie sie eine große Benediktinerabtei zu bieten vermag.

Der Weltkrieg brachte eine schmerzliche Unterbrechung der aufblühenden Schule, die eben ihre ersten reifen Früchte zu zeitigen begann. Fünf Jahre ruhte jede Arbeit. Dann begannen die Mönche eine kleine Anzahl von ehemaligen vollausgebildeten Schülern in Werkstätten zu gruppieren zum Zweck künstlerischer Erzeugung. Und als im Oktober 1922 zum erstenmal wieder junge Schüler einzogen, blieben die Werkstätten bestehen als fester Rahmen für das wechselnde Element der Anfänger. So wird diesen reichlich Gelegenheit geboten, das Arbeiten des ausgebildeten Handwerkers zu verfolgen und daran selbst mitzuwirken.

Es wurde schon erwähnt, daß von den ursprünglichen vier Gewerben erst zwei wieder aufgenommen werden konnten: Holzbildhauerei und Goldschmiedekunst. Die Bildhauerwerkstätte hat bereits eine Reihe von Aufträgen, besonders für kriegszerstörte Kirchen ausgeführt. Altäre, Kanzeln usw. Die statuarische Holzplastik wird mit gutem Erfolg gepflegt, die Nachfrage übersteigt die Erzeugungsmöglichkeit. Im übrigen werden die jungen Bildhauer so ausgebildet, daß sie nicht auf kirchliche Aufträge allein angewiesen sind, sondern als Schreiner-Bildhauer ihr Brot verdienen können.

Das Schwergewicht der Schule liegt auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst und hier besonders sind hocherfreuliche künstlerische Leistungen zu buchen, wie schon die ständige Ausstellung in der Vorhalle erkennen läßt. Die künstlerische Bear-

beitung der Metalle ist ja eine alte Tradition der Maasgegend. Es braucht nur an die Leistungen eines Godefroy de Claire erinnert zu werden, sowie an die auch heute noch unter dem Namen Dinanderie bekannten Kupfertreibarbeiten von Dinant. In den Ateliers von Maredsous werden alle Goldschmiedearbeiten ausgeführt, Email und Niello nicht ausgenommen. Auf der Pariser Weltausstellung für Kunstgewerbe im Jahre 1925 hatte die Kunstgewerbeschule von Maredsous im prächtigen Pavillon de la Belgique hauptsächlich Goldschmiedearbeiten ausgestellt. Auf diese erlesene Schaustellung klösterlicher Sakralkunst, die viel Anerkennung fand, hatte ich schon bei Besprechung der Ausstellung in den Spalten dieser Zeitschrift (Augustheft 1925) hingewiesen.

Erster und langjähriger Direktor der Kunstschule war Dom Pascal Rox, der sich auch heute noch lebhaft mit Kunstfragen beschäftigt und u. a. ein ganz besonderes Interesse für Paul Schefflers »Geist der Gotik« bekundete. Der jetzige Abt von Maredsous, ein Meister der Goldschmiedekunst, besonders im Email und der schwierigen Niellotechnik, war langjähriger Lehrer seines edlen Handwerks und während mehreren Jahren Direktor der Schule. Einer der Professoren, Dom Sebastian Braun, der von der belgischen Regierung in amtliche Kunstkommissionen berufen wurde, machte den liebenswürdigen Führer und gab gern alle gewünschten Auskünfte, wofür ich ihm auch hier herzlich danken möchte. Richard Maria Staud

Personalnachrichten

Domkapitular Geistlicher Rat Dr. theol. et phil. Johann Bapt. Schauer wurde von S. Heiligkeit Papst Pius XI. zum Weihbischof von München-Freising ernannt. Die Bischofsweihe wird Sonntag, 9. September im Dome zu Freising stattfinden. Der hochwürdige Herr hat sich im Laufe des letzten Jahrzehntes als Vorstandsmitglied der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V.« und als Mitglied des Aufsichtsrates der »Gesellschaft für christliche Kunst«, Verlag, große Verdienste um die beiden Gesellschaften erworben, denen er mit klugem Verständnis für Forderungen der heutigen Zeitlage ein stets arbeits- und opferfreudiger Berater ist. L.

Bücherschau

Paula Gratz, Paramente. (Vobachs Handbücher Bd. 37). Mit 108 Abbildungen im Text und einem doppelseitigen Musterbogen. W. Vobach & Co., G.m.b.H., Berlin und Leipzig. Brosch. M. 1.50.

Wenn einer wissen will, wie man Paramente nicht künstlerisch machen darf, der greife zu dieser Anleitung. Langweilige, alltägliche und altmodische Dekorations-Muster, die statt künstlerischer Stilisierung harte naturalistische Zeichnung setzen, scheußliche Schriften, geradezu barbarische Umsetzungen von berühmten Gemälden nach Leonardo, Melozzo da Forli, Raffael, Erfindungs- und Phantasiearmut, dilettantenhaftes Nicht-Können, also so ziemlich alles, was man vermeiden soll und muß. Am besten würde man über solche Erzeugnisse schweigen, wenn nicht gerade sie durch ihre Billigkeit und scheinbare Leichtfaßlichkeit in weiteste Kreise dringen würden. Solche Musterbücher bilden meistens die Grundlage für die Arbeiten unserer Paramentenvereine, sie geben die Vorbilder für Arbeiten, wie man sie wieder auf dem letzten Katholikentag zu Dortmund für die Missionen und Diaspora bestimmt, die Kühnheit (um kein anderes Wort zu gebrauchen) hatte auszustellen. Man sieht wohl bei solchen Ausstellungen die liebevolle Mühe, den Opfergeist und Hingabe, aber man steht auch erschreckt vor der Tatsache, daß man heute in der christlichen Kunst allein den guten Willen statt dem für das Heiligtum ebenso wichtigen Können gelten lassen will. Es wäre gegen Musterbücher einfacher Paramentik gar nichts zu sagen; nur müßten sie fast umgekehrt aufgemacht werden. Angaben für Bezug guter einwandfreier Stoffe, Borten usw., Wecken des Sinns für Farbharmonie, Anleitung zu einem Selbstbescheiden in der Heimarbeit, Geschmacksbildung wären wichtiger als billige technische Einzelangaben. Solange solche Musterbücher nicht auf den Markt kommen, müssen Paramentenvereine durch eine künstlerisch begabte Leiterin sich eben Vorlagen von geeigneten Künstlern verschaffen und sie unter ihrer Oberaufsicht ausführen lassen. Aber solche Produkte wie dieses vorliegende müssen unnachsichtlich von allen verantwortlichen Stellen ausgemerzt werden. Georg Lill

KUNSTPÄDAGOGISCHE BÜCHER

Trotz der Fülle der Schriften über Kunst, die im letzten Jahrzehnt erschienen sind, ist die Zahl der Bücher, die man einem größeren Kreis von Gebildeten für die Ausbildung des Kunstverständnisses empfehlen kann, nach wie vor sehr gering. Die Veröffentlichungen formal kunstwissenschaftlicher oder historisch darstellender Art sind sicher notwendig und haben ihre Bedeutungen. Aber ohne Zweifel werden sie von vielen Lesern mehr intellektuell aufgenommen und verarbeitet, zum eigentlichen schöpferischen, Form und Ausdruck bildenden Wesenskern der Kunst führen sie selten den Leser. Daher kommt es auch, daß so viele antiquarisch-historisch in Kunst unterrichtete Menschen, selbst Fachgelehrte, vor neuen Erzeugnissen schöpferischer Kunst in der Aufnahme völlig versagen, weil sie nur didaktisch erklärbare und erklärte Kunstformen begreifen gelernt haben, ohne den ständig erneuernden Trieb zu ahnen.

Aus diesem Grunde darf man ein Buch wie Ulrich Christoffel, Die deutsche Kunst als Form und Ausdruck, mit 25 Tafeln und 191 Abbildungen auf 191 Sammeltafeln, Dr. Benno Filser, Augsburg, brosch. M. 48.—, freudig begrüßen. Seine Anlage ist systematisch, nicht historisch-darstellend und vermag deshalb das unveränderliche Wesen deutscher Kunst aus den Werken der Zeiten um so prägnanter herauszuschälen. In einer einleitenden Übersicht werden in der historischen Übersicht die markanten Höhepunkte des 13., des 15.—16. und des 18. Jahrhunderts besonders herausgehoben und gleich danach die landschaftliche Differenzierung, die für Deutschland wesentlich ist, in selbständiger und feinsinniger Begriffsprägung geschildert. Als Wege zu einer bestimmten deutschen Form wird dann mit Recht die Bildschnitzerei (nicht Plastik!) an erster Stelle gestellt, dann folgen erst in Abstufung Zeichnung, Malerei, Architektur. An zwölf ausgewählten Künstlern des

15. und 16. Jahrhunderts — vielleicht doch zeitlich etwas zu eng auf eine ganze bestimmte, wenn auch echt deutsche Kunstphase beschränkt — wird die Auseinandersetzung des individuellen Künstlers mit dem ihm volkshaft Eingeborenen klargemacht. Prägnant wird der Bilderkreis deutscher Kunst aufgezählt und in einem besonders wertvollen Schlußkapitel: Natur und Kunst — wohl der Höhepunkt des ganzen Buches — gezeigt, wie deutsches Gestalten aus der Natur in einem ganz bestimmten Sinne herauswächst, das Reichtum und Enge zugleich bedeutet. Ausdrücklich sei gesagt, daß das Buch sich nicht zur »Einführung« eignet, sondern im Gegenteil von den mehr oder weniger umfangreichen »Kunstgeschichten« üblicher Art, die vorauszusetzen sind, über den Stoff zu einem Gesamtbild führen will. Der Text ist ohne jede Prätension, ohne falsches Pathos, ohne unnötigen Fremdwörterkram geschrieben; aber gerade diese schlichte, ehrliche Deutlichkeit der Sprache des geborenen Schweizers führt zu tieferer Erkenntnis als manch verworrenes Gerede. Das Buch sei jedem ernsthaft um deutsches Wesen und deutsche Kultur Mühenden angelegentlich empfohlen.

Einen Ausschnitt aus deutscher Kunst bringt die Vorkämpferin und Führerin deutschen Frauentums Gertrud Bäumer in ihrem Buche: Die Frauengestalt der deutschen Frühe (Verlag F. A. Herlig G. m. b. H., Berlin W 35. Mit 35 Tafeln, geb. M. 7.50). An hervorragenden Plastiken des 13. Jahrhunderts aus Naumburg, Bamberg, Regensburg, Straßburg, Freiburg sucht sie der heutigen deutschen Frau das Wesen der deutschen Frau unserer ritterlichen Heldenzeit klarzumachen. Auch hier ragt das pädagogische Können der Verfasserin weit über das übliche Maß hinaus, mit der sonst gewöhnlich solche populäre Einführungen geschrieben werden. Historisches Einfühlen, künstlerisches Verständnis, Feinfühligkeit für die weibliche Psyche, aber auch religiöse und ethische Kultur machen die Erklärungen auch für den mit Genuß lesbar, der schon viel über diese Figuren gelesen hat. Anderseits sind sie so allgemein menschlich, gescheit und bildsam, daß sie auch Jungmädchenvolk, das bisher keinen Zugang zu dieser wundervollen Monumentalkunst hatte, den Weg zum Verständnis ebnen kann, ja sogar vielleicht umgekehrt manchem den Weg über die künstlerische Form zu der weiblichen Seele dieser Schöpfungen. Man sieht an diesem Buche, daß auch Außenseiter über Kunst etwas Wertvolles schreiben können, wenn sie nur Verstand und Herz haben.

Georg Lill

Hempel, E.: Francesco Borromini. Mailand-Rom, Soc. ed. d'arte Ill. Gr.-4⁰, XII, 143 Seiten Text und 128 Tafeln.

Die Architektur des römischen Barocks dreht sich um zwei große Pole, die ihre Umwelt turmhoch überragten, und die sich zugleich gegenseitig abstießen: Gian Lorenzo Bernini und Francesco Borromini. In dem ungleichen Kampf, der mit allen nur irgend zu rechtfertigenden Mitteln ausgefochten wurde, blieb Bernini, als der zähere, Sieger. Borromini unterlag. Lange Zeit wurde Borrominis Kunst geringschätzig betrachtet, Bernini galt alles, er verstand durch blendende Dekorationen alles bisher Dagewesene und Erlaubte zu überbieten. Wenn wir aber etwas eingehender über Borrominis Kunstwesen nachdenken, seine Schöpfungen betrachten, so werden wir staunend gewahr, daß er künstlerisch, als Schöpfer jedenfalls in keiner Weise seinem Nebenbuhler nachsteht, diesen sogar in verschiedenen Sachen überragt. Sein Bestes ist ohne Zweifel der Bau der Sapienza (Universität) mit der Kirche Sant' Ivo, die voriges Jahr dem Kulte wieder eröffnet worden, nachdem sie lange Zeit als Lesehalle der Bibliothek Alessandrina gedient hatte. Die Kuppel von Sant' Ivo läuft in eine merkwürdige Spirale aus, die aber durchaus nicht barock wirkt, sondern vollkommen logisch erscheint, als eine bisher unversuchte Möglichkeit, die Spirale zur Dekoration zu verwenden. Weiterhin ist die Kirche San Carlino alle Quattro Fontane auf dem Quirinal bekannt. Die Kirche samt Klosterhof und Kloster der Redemptoristen nimmt nicht mehr Platz ein, als ein Pilaster der Peterskuppel. Durch sorgfältige Säulenstellungen, peinliche Ausnützung alles verfügbaren Raumes ist es ihm gelungen, eine Tiefenwirkung zu erzielen, die bisher unübertroffen geblieben ist. Kirche wie Hof wirken derartig grandios, daß man erst einige Male darin herumgehen muß, um sich klarzumachen, daß alles nur in Duodezformat gehalten ist.

Ausführlich und gründlich, mit Herziehung vieler bisher unbekannter Quellen, lernen wir auch viele kleinere Werke dieses Meisters kennen, wie Gräber in verschiedenen Kirchen der Stadt und Umgebung, Zeichnungen zu Brunnen und Gärten, die heute nicht mehr bestehen, Kirchenportale und Saaldekorationen. Borromini starb vergrämt über den Hohn, mit dem er täglich von den Anhängern Berninis überschüttet wurde. Daß dieser aber ganz unberechtigt, ja, daß manches auf Bernini selbst zurückfiel, wird hier klar nachgewiesen, so daß wir sogar letzteren in einem völlig neuen Lichte erscheinen sehen: Hier wie in allen Erscheinungen der verschiedenen Kunstrichtungen sehen wir ein, daß jede Epoche ihre Klassizität, ihren Verfall, ihre Wiedergeburt hat. Borromini gehört der ersteren an, Bernini greift schon in die nächste über, seine Schüler endlich bringen den ganzen Barock in Mißkredit. Man sollte aus so einem Werke auch auf die gegenwärtige Kunst die Konsequenzen ziehen, aber das Resultat dürfte etwas sehr trübe ausfallen.

Angelo Lipinski

Robert Brun, Avignon au temps des papes. Verlag Armand Colin, Paris 1928, 288 Seiten, 8 Tafeln. Geh. Fr. 30.—, geb. Fr. 36.50.

Ein kunst- wie kulturgeschichtlich gleich fesselndes Buch, das mit Historikerakribie lateinische Klarheit und angenehme Lesbarkeit glücklich verbindet. Die Bauten der Päpste in und um Avignon, Bildhauerei, Malerei und Kunstgewerbe, das Leben am päpstlichen Hof, Avignon als Mittelpunkt des europäischen Kunst- und Kulturlebens: das ist in großen Zügen der Inhalt der feinsinnigen Schrift. Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Papstresidenz des Trecento mögen nur diese beiden Tatsachen beleuchten: eine erste ist der schon von Paul Durrieu festgestellte Italianismus zahlreicher französischer Maler des 14. Jahrhunderts, der sich erklärt durch den Einfluß der italienischen Maler des päpstlichen Hofes; eine zweite, Avignons vermittelnde Stellung kennzeichnende Tatsache ist die Wahl des ersten Meisters des Prager Doms, Mathieu von Arras, den Karl IV. von Avignon mitgebracht hatte. Von ihm stammen auch die Pläne zur Burg Karlstein. Einige Jahre früher schon (1333) hatte ein Meister Wilhelm von Avignon im Auftrag des Bischofs von Prag eine Elbbrücke erbaut.

Rich. M. Staud

Luitpold Dußler, Benedetto da Majano, ein Florentiner Bildhauer des späten Quattrocento. Mit 47 Abbildungen auf 37 Tafeln. Hugo Schmidt Verlag, München.

Eine gleichmäßige und folgerichtige, niemals sprunghafte Entwicklung ist diesem Künstler eigen, dessen ruhig-gemessene, milde Natur der Darstellung leidenschaftlicher Bewegung gern ausweicht, und der dramatischem Geschehen weniger geneigt ist, als ruhiger, epischer Schilderung. Von dem Savinusgrabe im Dome zu Faenza bis zu der Krönungsgruppe im Florentiner Museo Nazionale, dem Hauptwerk seiner letzten Lebensjahre, zeigt sich dieselbe, immer gleich bleibende Freude am Malerisch-Dekorativen, die vielleicht am reinsten aus der Kanzel in Santa Croce zu uns spricht. Als Steinbildner, wohl auch gelegentlich in Holz oder Ton, aber niemals in Bronze arbeitend, war Benedetto da Majano ein Schüler des anmutreichen Antonio Rosselino, der als Erster die Herbheit Donatellos in das Zierliche und Liebenswürdige umbog. Stets am frischen Born der Kunst seiner großen Florentiner Zeitgenossen neue Anregung schöpfend, hat Benedetto es verstanden, mit seinen zarten und träumerischen Madonnen, seinen reich verzierten Altären, Hostienbehältern, Türumrahmungen und anderen Arbeiten tektonisch-dekorativer Zielsetzung die Gunst seiner Zeit und der Nachwelt sich zu erringen. Als erfindungsreicher Künstler von sicherem Geschmack, als einer der Mitschöpfer der Florentiner Zierkunst der Renaissance verdient dieser Meister durchaus die Ehre einer Sonderdarstellung, wie sie ihm in der vorliegenden Arbeit zuteil geworden ist. Dem bodenständig Kräftigen und dem erdhaften Wirklichkeitsdrange seines Helden ist der Verfasser ein guter Ausdeuter. Alle entwicklungsgeschichtlichen und künstlerischen Momente werden gebührend hervorgehoben, namentlich auch die Spätzeit Benedettos, der die großen freiplastischen Arbeiten, darunter die schon erwähnte Krönungsgruppe angehören, wird in das rechte Licht gerückt, die Frage seiner baukünstlerischen Tätigkeit dagegen nur gestreift.

Walter Bombe

Mitteilungen der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ E. V.

EINLADUNG ZUR 25. o. MITGLIEDERVERSAMMLUNG

2. bis 4. Oktober 1928 zu Berlin

Dienstag, den 2. Oktober

20 Uhr: Aussprache der Delegierten der Diözesangruppen über ihre speziellen Aufgaben und Wünsche im Kasino der »Deutschen Gesellschaft 1914«, Berlin NW 7, Schadowstr. 6—7 (Nähe Bahnhof Friedrichstraße).

Mittwoch, den 3. Oktober

8 Uhr: Messe in St. Hedwig.

9 Uhr: 25. geschlossene ordentliche Mitgliederversammlung im Haus der »Deutschen Gesellschaft 1914«

1. Berichte des Vorstandes.
2. Vorlage des Haushaltplanes 1929.
3. Anträge der Vorstandschaft:
   a) Bildung einer erweiterten Vorstandschaft durch Nicht-Münchner Mitglieder.
   b) Änderung der Zusammensetzung der Jury.
   c) Wiederherstellung des Vorkriegsbeitrages von 10 M. (zur Zeit 8 M.).
4. Bericht der im vorigen Jahre gewählten »Ausgleichskommission«.
5. Ergänzungswahlen zur Vorstandschaft und der Revisoren.
6. Allgemeines.

Anträge zur Mitgliederversammlung sind bis spätestens 24. Sept. schriftlich bei der Geschäftsstelle München (Wittelsbacherplatz 2) einzureichen.

15½ Uhr: Referat von Herrn Pfarrer Dr. Heinrich Saedler, ebenda:

Zur modernen Kirchenarchitektur.

Daran anschließend Diskussion.

(Zu diesem Referat sind Gäste herzlich willkommen.)

20 Uhr: Gemütliches Beisammensein ebenda.

Donnerstag, den 4. Oktober

Besichtigung von Kirchen mit neueren Werken christlicher Kunst, von Werkstätten und Künstlerateliers sowie der religiösen Abteilung in der »Juryfreien Kunstausstellung 1928« unter Führung von Dr. Oscar Gehrig. (Näheres wird am Tage vorher bekanntgemacht.)

Alle Anfragen an die Geschäftsstelle: München, Wittelsbacherplatz 2. Jede Diözesangruppe muß einen beglaubigten Vertreter entsenden. Bei der geschlossenen Versammlung ist »Mitgliedsbüchlein« oder Einladung vorzuzeigen.

München, 30. September 1928.

Die Vorstandschaft.

Berichtigungen

Im Jahrgang XXIII (1926/27), S. 87 ist in einer Redaktionsanmerkung die Angabe des Verfassers Herrn P. Petrus Sinzig, O. F. M., im Aufsatze: San Francisco da Penitencia in Rio de Janeiro, daß die dort aufgeführte St. Franziskusfigur (Abb. S. 77) Tiroler Arbeit sei, angezweifelt worden. Von unterrichteter Seite werden wir darauf aufmerksam gemacht, daß die betreffende Franziskusfigur von Prof. Sirius Eberle in München gearbeitet ist.

Im laufenden Jahrgang XXIV (1927/28), S. 159, ist oben in der Mitte ein Kommunionzettel mit Maria und Anna von R. Brodnicke, Essen, abgebildet. Er ist nicht im Verlage der »Rottenburger Zeitung« erschienen, sondern eigens für die St. Johannispfarre in Essen gefertigt.

Ebenda, S. 241 ist eine Pietà mit der Unterschrift »Hans Lang« abgebildet. Durch ein bedauerliches Versehen ist an Stelle der Pietà von Hans Lang eine Pietà von Josef Braun in Wangen gesetzt worden.

Zu den Abbildungen ebenda, S. 257 und 259 wäre zu bemerken, daß die Kirche von Dettingen von Dominikus Böhm und Martin Weber ist. Die farbige Tönung des Inneren der Bonifatiuskirche in Frankfurt-Sachsenhausen (S. 266) ist nach den Angaben von Georg Poppe in Frankfurt a. M. erfolgt.

Die Elisabethkirche in Hamburg (S. 330) ist vom Erzdiözesanbaurat Heinrich Renard und Josef van Geistern-Köln erbaut.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2, NO 5, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Direktor A. Dümpelmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2a. Druck von F. Bruckmann A.-G. — Sämtliche in München.

